
И.Ф.
СМОЛЬЯНИНОВ
СУЩНОСТЬ
ЧЕЛОВЕКА
И ГУМАНИЗМ
ИСКУССТВА

Рецензенты:

С. С. Батенин
доктор философских наук, профессор

В. В. Ванслов
доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Академии художеств СССР

М. Ф. Овсянников
доктор философских наук, профессор

И. Ф. Смольянинов
Сущность человека и гуманизм искусства. — Л.: Художник РСФСР. 1983. — с. 272 с ил.

Книга посвящена раскрытию природы и сущности искусства в единстве с философским учением о человеке. Автор затрагивает многие актуальные дискуссионные проблемы эстетики, имеющие важное значение для художественной практики.

Издание рассчитано на специалистов в области философии, эстетики, искусствоведения, а также всех читателей, интересующихся вопросами научного и художественного познания человека.

С $\frac{4901000000-097}{М\ 173(03)-83}$ без объявл.

СУЩНОСТЬ ЧЕЛОВЕКА И ГУМАНИЗМ ИСКУССТВА

ВВЕДЕНИЕ

> Человек должен [...] познать себя самого [...] устроить мир истинно по-человечески, согласно требованиям своей природы [...]
>
> *Ф. Энгельс*

Понятием «гуманизм» (человечность, человеколюбие) определяется все, что имеет отношение к человеку и его наиболее благоприятному развитию. Это понятие может быть рассмотрено в трех аспектах: практическом, этическом и теоретическом. Практический гуманизм означает борьбу за освобождение человека от всякого социального и духовного гнета, а также создание оптимальных для человека условий жизни. Этический гуманизм есть уважение к человеку, признание его достоинства и прав. Наконец, теоретический гуманизм, тесно связанный с первыми двумя формами, представляет собой собственно учение о человеке, понимание его сущности и путей достижения им счастья.

Проблема человека относится к числу вечных проблем научного и художественного познания. Искусство и наука по-своему стремились раскрыть сущность человека, его положение в мире, смысл и цели человеческого бытия.

Острый и все возрастающий интерес к проблеме человека в наше время определяется практическими задачами построения коммунизма в социалистических странах, социальным прогрессом на всей планете, широким демократическим и национально-освободительным движением, научно-технической революцией с разнообразными ее последствиями, а также

углубляющейся идеологической борьбой между социализмом и капитализмом. Проблема человека, его прав, свобод и судеб является сегодня средоточием и полем ожесточенной идеологической битвы. Спор о человеке ведут философия, социология, искусство, пропаганда. Решается вопрос не только о том, какая из двух социальных систем более адекватна человеку, но и что представляет сам человек по собственной своей природе.

Буржуазная идеология решает эти вопросы на идеалистической в целом основе. Например, философия и эстетика экзистенциализма трактуют сущность человека как самодовлеющее духовное бытие индивидуальности в себе и для себя, фрейдизм — как сексуальную и агрессивную сущность, неотомизм — как чистую духовность, сотворенную и управляемую богом. Буржуазное искусство, переполненное сценами секса, жестокости и насилия, утверждает концепцию человека, наделенного всевозможными психическими и биологическими комплексами неполноценности, порочного от рождения. Человек, по всем этим понятиям, асоциален, находится в плену слепых инстинктов, и эта его «природа» неизменна. Отсюда делается вывод, что бессмысленны какие-либо социальные преобразования и утопичны стремления сформировать нового человека в условиях социализма. Буржуазная антропология, как правило, сводится к тому, справедливо пишет видный английский философ-марксист Д. Льюис, что «для человека нет выхода, человек скован инстинктами, он садист по природе, он убийца в душе, он отвратительный, неисправимый негодяй, обремененный тупостью и неврозами, он от рождения неспособен к развитию и освобождению своего разума от изначальной примитивности, он жертва, приговоренная к вечному несчастью, от которого нет исцеления» (93, 136) *.

* Здесь и далее в скобках первая цифра обозначает порядковый номер источника в списке литературы, данном в конце книги, вторая цифра — номер страницы; если издание многотомное, то перед номером страницы ставится номер тома или же номер и год периодического издания. В тех случаях, когда цитируемый источник не вошел в основной библиографический список, даются постраничные ссылки.

Этот «гуманизм» апологетичен и реакционен, так как освещает буржуазные устои жизни и фальсифицирует истинную сущность человека. Он объективно вливается в антикоммунизм, ибо ведет к отрицанию гуманистического смысла реального социализма, гуманистического содержания марксизма-ленинизма, всей материалистической философии, а также искусства социалистического реализма. В связи с таким отрицанием делаются многочисленные попытки «дополнить» марксизм-ленинизм гуманизмом, смоделировать социализм «с человеческим лицом», увести советское искусство с пути социалистического реализма и тем самым лишить его великой гуманистической силы.

Все это в современной идеологической борьбе — звенья одной цепи.

Опровергая реформистские концепции внеклассового, абстрактного человека, советское человекознание развивается на прочной марксистско-ленинской методологической основе. Оно раскрывает социальную и творческую сущность человека, утверждая безграничную веру в его силы и возможности, в способность революционно преобразовать мир и построить подлинно человеческое общество. Проблема человека успешно разрабатывается у нас усилиями многих наук — не только общественных, но и естественных. Она, по справедливому утверждению Б. Г. Ананьева, превращается сегодня «в общую проблему всей науки в целом» (24, 6). Осуществляется, таким образом, предвидение К. Маркса о том, что со временем «естествознание включит в себя науку о человеке в такой же мере, в какой наука о человеке включит в себя естествознание: это будет *одна* наука» (1, 596).

Завершающим и связующим звеном единого человекознания может быть и является только философия.

Маркс, Энгельс и Ленин создали всеобъемлющее учение о человеке. В гуманизме суммировались все их устремления в области революционной теории и практики. Как верно отмечает Т. Ярошевский (Польша), именно «научное понимание человека, его происхождения и социальной сущности, его деятель-

ности и мышления, его освобождения и всестороннего развития составляет важнейшую сторону революционного переворота в философии, который совершили К. Маркс и Ф. Энгельс» (156, 8, 9).

Марксистско-ленинский гуманизм был единым и непрерывным во всем своем развитии. Он явился целостной системой взглядов. Эта научная система стала теоретической основой для дальнейшего развития проблем гуманизма во всех документах нашей партии и в новой Конституции СССР. Гуманистические основоположения марксизма-ленинизма явились отправным пунктом многих фундаментальных исследований проблемы человека в философской и эстетической литературе *.

Задача сегодня состоит в развитии всестороннего знания о человеке, в глубоких комплексных исследованиях этой проблемы применительно к практике построения коммунистического общества в нашей стране. Особое и важное место в таком познании занимает рассмотрение эстетических отношений человека к миру и к другим людям. Без них не может быть вполне понята сущность человека и ее структура, хотя в большинстве исследований, посвященных человеку, они не рассматриваются или только упоминаются вскользь, без какого-либо анализа их сущностного значения для человека. Но духовное бытие в красоте и жизнеутверждение посредством творчества красоты являются одним из существенных признаков, отличающих человека от всех других живых существ и неизмеримо возвышающих его над ними.

Эстетические отношения представляют собой не-

---

* См.: В. Холличер. Человек в научной картине мира (М., 1971); В. В. Кешелава. Гуманизм подлинный и мнимый (М., 1973); С. И. Попов. Социализм и гуманизм (М., 1974); Проблемы гуманизма в марксистско-ленинской философии (М., 1976); С. С. Батенин. Человек в его истории (Л., 1976); М. Б. Храпченко. Художественное творчество, действительность, человек (М., 1976); В. Г. Афанасьев. Человек в управлении обществом (М., 1977); Л. П. Буева. Человек: деятельность и общение (М., 1978); В. М. Чхиквадзе. Социалистический гуманизм и права человека (М., 1978); Н. И. Киященко и Н. А. Лейзеров. Искусство в борьбе за человека (М., 1979).

отъемлемое звено в концепции человека. Они — человеческий способ становления и развития человека в филогенезе и онтогенезе. Эстетическая связь человека с миром занимает значительное место в системе его универсальных связей. В онтогенезе она предшествует многим другим связям. Круг эстетических отношений вместе с тем необычайно широк. Он не ограничен только отношениями между людьми, как это имеет место, например, в политике, праве, морали, а распространяется на весь мир, всю вселенную. Эстетический фактор существенно влияет на все другие формы человеческого бытия. Его значение все более возрастает в период перехода к коммунизму, когда эстетическое воспитание приобретает государственный статус и становится одной из важнейших форм коммунистического воспитания и способов человеческого развития.

Высшей и особой формой эстетического отношения человека к действительности является искусство. Оно определенным образом воздействует на него, утверждая человеческое в человеке.

Гуманизирующая роль искусства огромна. Она заключается не только в силе красоты, какую таит в себе истинное искусство, но и в специфической, по-своему великой способности искусства познавать человека во всецелостности и бесконечности его существа.

Велико место и значение искусства в нашем обществе, которое, как справедливо отметил Генеральный секретарь ЦК КПСС Юрий Владимирович Андропов, представляет собой «самый реальный гуманизм и демократизм» (164, 1983, № 3, 19).

Провозгласив расширенную и всесторонне обоснованную программу формирования нового человека, целенаправленного воспитания в нем разумных интересов и потребностей, XXVI съезд КПСС с новой силой указал на большую роль эстетического фактора в жизни людей, на важность того, «чтобы все окружающее нас несло на себе печать красоты, хорошего вкуса». Съезд отметил все возрастающее значение искусства социалистического реализма, призванного воплощать «сложный внутренний мир личности» и «лучшие черты советского характера»,

«утверждать правду жизни, наши гуманистические идеалы» *.

Настоящая книга в значительной степени посвящена художественному человекознанию, а также сравнительному анализу возможностей науки и искусства в этом плане.

* Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981, с. 62.

I

СУЩНОСТЬ ЧЕЛОВЕКА

Глава первая

ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВЫ МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКОГО УЧЕНИЯ О ЧЕЛОВЕКЕ

Человек есть модель мира.
Леонардо да Винчи

Человек — чудо, единственное чудо на земле.
М. Горький

В шар земной упираясь ногами,
Солнца шар я держу на руках,
Я — как мост меж землею
и солнцем,
И по мне
Солнце сходит на землю.
Э. Межелайтис

Учение о человеке предполагает выработку понятия о нем, то есть определения его сущности, ответа на вопрос: что есть человек как человек?

Сущностью любого предмета является та глубинная основа, которая обусловливает его возникновение, функционирование и развитие. Она едина и должна быть понята всесторонне, в совокупности всех составных частей. В отношении к человеку это методологическое требование имеет особенно большое значение, так как в философии велись и ведутся споры: является ли сущностью человека только его душа или сущность человека заключается в единстве души и тела? Относятся ли к человеческой сущности, наряду с социальными, также и природные начала, и, если да, то каким образом они согласуются друг с другом? Сводится ли сущность человека к его специфике, то есть только к тому, что отличает человека от всех живых существ, или она охватывает и то, что роднит человека со всем живым миром, представляет собой единство специфического и всеобщего или специфически выраженное всеобщее?

Философский аспект проблемы человека означает именно широкую (всестороннюю) постановку этой проблемы в сравнении, например, с социологией, которая в определении личности исходит лишь из со-

циальных признаков, видит в личности выражение типических духовных черт класса, общественной группы. Понятие личности не охватывает всей сущности человека, хотя многие конкретные исследования проблемы личности сознательно или бессознательно претендуют быть признанными общей теорией человека, что порождает, по глубокому замечанию Б. Г. Ананьева, «иллюзии решенности нерешенных проблем» (24, 16).

Познание человека в единстве всех сторон его сущности самым тесным образом связано с философией и методологически обусловлено ею. То или иное решение основного вопроса философии одновременно является началом учения о человеке, ибо во взаимосвязях материи и сознания раскрывается природа духа, то есть одного из важнейших проявлений сущности человека, раскрываются законы внутреннего мира человека в соотнесении с его телесным бытием. Всякая философия, следовательно, имеет отношение к проблеме гуманизма уже в своей основе, но трактует эту проблему по-разному, на определенный лад, в зависимости от того, материалистическая это или идеалистическая философия. Так, идеализм, признающий первичность сознания, ставит весь мир «на голову». То же самое проделывает идеалистическая философия и с человеком. В его сущностном определении она абсолютизирует дух, отрывая его от всего прочего мира и от самого человека. Такая методологическая установка является не только односторонней, но и мистифицированной, поскольку духовная жизнь определяется в ней как замкнутая в самой себе и абстрактная, лишенная каких-либо чувственных предметных основ.

Только материалистическая философия, связывающая человека со всеми явлениями природы и общества и развитая до уровня диалектического и исторического материализма, в состоянии создать целостное учение о нем, всесторонне объяснить его сущность. К. Маркс и Ф. Энгельс доказали, что всякая метафизика может быть «навсегда побеждена *материализмом*», совпадающим «*с гуманизмом*» (2, 2, 139). Себя они называли «реальными гуманистами» как раз на том основании, что их фило-

софский материализм составил теоретическую основу их гуманизма.

Они начали с того, что подвергли решительной критике гегелевскую концепцию человека. Маркс и Энгельс высоко оценили отдельные положения Г. Гегеля, в частности, идею порождения человека собственным трудом и ее диалектическую обработку, а также многие констатации реальных связей человека с обществом, государством, элементы действительной характеристики человеческих отношений и так далее. Вместе с тем они отвергли спекулятивный характер гегелевской теории человека в целом. Гегель трактовал понятие труда только как мыслительную активность, поэтому сущность человека свел к самосознанию. Он по существу исключил из определения человека чувственные отношения к миру. Абсолютное самосознание потому и абсолютно, что никак не стеснено предметным миром. Оторвав сознание от бытия, Гегель объявил сущностью человека спиритуалистическое состояние духа. В связи с этим Маркс и Энгельс замечали, что у Гегеля нет истинного знания о человеке, а есть лишь фикция человека, его опустошение.

Гегель не устранил противоречия между тезисом о человеке как самодеятельном существе, истинное бытие которого есть его действие, и доминирующим положением его философии о том, что человек является моментом мистической субстанции, объектом фатальных сил. Отсюда вытекало, что человек лишь формально причастен к истории, совершающейся у него «за спиной». История — это прогресс в самосознании свободы только избранных индивидов, отмеченных печатью мирового духа и реализующих свой разум в собственности («Лишь в собственности лицо есть как разум».— 48, 7, 69). Массы же людей подобны косной, неодухотворенной материи. Данную философию Маркс и Энгельс назвали опасным врагом реального гуманизма, то есть коммунизма, являющегося результатом исторической деятельности широких народных масс. Такая критика весьма поучительна сегодня для всех теоретиков, склонных видеть у Гегеля лишь одну импонирующую идею о человеке как деятельном

существе вне всего спекулятивного контекста его философии.

Столь же резкую критику, но уже субъективного идеализма дал в гуманистическом плане В. И. Ленин. В книге «Материализм и эмпириокритицизм», анализируя философию махизма, он раскрыл тайну всей идеалистической философии, отказывающейся признать познавательную способность человека отражением природы. Отсюда проистекали всевозможные мистификации человеческой сущности. Махисты исходили из того, что сущностью человека является его душа, независимая от тела и оторванная от всего мира, которого якобы нет и не было до человека. Это — чистое мышление, автономная психическая деятельность, некие комплексы ощущений и переживаний. Человек ощущает лишь свои ощущения, представляет свои представления, мыслит о своих мыслях. Подводя «психическое вообще» под всю физическую природу, многие махисты обожествляли «высшие человеческие потенции», называли основным законом человеческого существования божественное целеполагание, признавали бессмертие души. Но если внешний мир не принимается за причину индивидуальных внутренних миров, то сущность человека оказывается лишь формой самосозерцания («самовысасывания»). В результате человек выступает как некое призрачное необъяснимое существо. Такая философия, которая освящает спиритуализм, переселение душ в загробную жизнь, есть плод больной фантазии, выверт философского идеализма. Она нелепа, внутренне гнила и фальшива.

Махистская философия, указывал Ленин, исключала представление о человеке как общественном существе. Исходя из посылки — мир есть мое представление,— невозможно предположить существование других людей, кроме самого себя, нельзя знать, есть ли вообще вне меня другие «я», наличествуют ли чужие сознания (см.: 7, 18, 35, 36, 232). Теория изолированного и единственного индивида в принципе неспособна понять общество как связь многих людей. С позиции этой асоциальной теории или совсем не существует исторического процесса, или в

нем все сводится к духовному опыту отдельных гениальных одиночек. Отрицание объективной реальности чувственного мира обернулось у махистов отрицанием объективной реальности человечества, народа и его истории, отрицанием возможности и необходимости общественных преобразований, оправданием социального застоя, увековечением рабского сознания масс. Из субъективно-идеалистических философских посылок практически вытекало также, что поскольку все решают воля и гений выдающихся личностей, не нужны партии, профсоюзы, другие общественные организации, не нужны действия масс.

Подобные мистификации, которые широко варьируются и в современной буржуазной философии, превращали реальные, объективные цепи в исключительно идеальные и субъективные цепи, а социальные битвы — в битвы чистых идей. Махистская философия, претендовавшая на роль «гуманизма духа», была разоблачена и отвергнута Лениным как реакционнейшая философия.

Идеализм не дает философской основы для правильного определения сущности человека. Истинное знание о человеке начинается с преодоления идеализма. Только глубоко понятый и последовательно проведенный материализм противостоит «буржуазно-реакционной лжи» и является философской основой человекознания. Лишь материализм в его современной развитой форме может и должен стать, указывал Ленин, непреодолимым оружием в великой освободительной борьбе человечества. Опровергая вздорные ревизионистские обвинения марксистской философии в «негуманности», Ленин доказал, что гуманизмом пронизан марксизм целиком, с самого начала, с самых основных его философских посылок».

Каковы же эти основные философские посылки марксистско-ленинского гуманизма?

Идеалистической концепции человека Маркс, Энгельс и Ленин решительно противопоставляли понимание человека как существа, обусловленного всем внешним миром. Они материалистически объясняли духовную жизнь человека, констатировали

его сущностную связь с природой и обществом. Изменяя мир, человек постигает все качественное многообразие и богатство этого мира. Из него он черпает свои ощущения, знания, опыт. Законы мышления отражают формы действительного существования предметов. Только благодаря объективно-правильному отражению мира в своей голове человек смог биологически приспособиться к среде, а также сформировать предметно развернутое богатство своей сущности. Вне всех этих отношений человек лишается своего реального существования, превращается в фикцию, в абстракцию. Ленин вслед за Марксом и Энгельсом рассматривал материалистическую гносеологию и социологию (отражение общественного бытия в общественном сознании людей) именно как теорию человека, поскольку через гносеологию раскрываются предметные, материальные основы человеческого сознания и все сущностные связи человека с природой и обществом. «Понятие (=человек) как субъективное снова предполагает само-в-себе сущее инобытие (=независимую от человека природу)» (7, 29, 194). Природа сущностно включена и в практику, которая как непосредственная человеческая действительность обладает также достоинством всеобщности, то есть истинного объективного знания вещей. Ленин в связи с этим писал: «Законы внешнего мира [...] суть основы *целесообразной* деятельности человека» (7, 29, 169).

Диалектико-материалистическое рассмотрение действительной (а не фантастической) сущности человека, проявляющейся посредством всесторонних связей с реальным миром, исключало лазейки для религии, а также попытки превзойти материализм и идеализм в понимании человека. При этом раскрывались настоящие, а не мнимые интересы человеческой личности и ее реальное положение в мире. «Идея детерминизма, — писал Ленин, — устанавливая необходимость человеческих поступков, отвергая вздорную побасенку о свободе воли, нимало не уничтожает ни разума, ни совести человека, ни оценки его действий. Совсем напротив, только при детерминистическом взгляде и возможна строгая и

правильная оценка, а не сваливание чего угодно на свободную волю» (7, 1, 159). Необходимость природы первична, а воля и сознание человека вторичны, и последние должны неизбежно приспосабливаться к первой. Лишь детерминизм способен объяснить, что такое человек и его свобода.

Последовательно проведенный материализм доказывает также, что мыслящий дух не имеет бытия отдельно от материи. Нелепо, ненаучно сводить сущность человека лишь к духу самому по себе. Она заключается в единстве духа и тела. Это — две взаимосвязанные стороны человека, ибо дух развивается вместе с телом, в неразрывном единстве с ним. «[...] материалистический монизм [...] состоит в том,— утверждал Ленин,— что дух не существует независимо от тела», законы внешней природы и бытия самого человека — это «два класса законов, которые мы можем отделять один от другого самое большее в нашем представлении, отнюдь не в действительности» (7, 18, 88, 195). Материализм преодолевает так называемый психофизический параллелизм в понимании человека и всевозможные противопоставления души и тела, выросшие на почве идеализма и в полном отрыве от естествознания. Ухищрения идеалистов и агностиков в суждениях о человеке так же лицемерны, считал Ленин, как и проповедь платонической любви фарисеями. Всякая спекуляция, делающая точкой зрения истины точку зрения души, отделенной от тела, есть мертвая, фальшивая спекуляция. Отстаивая сущностное единство души и тела, марксистско-ленинская философия отрицает не только абсолютизацию духа в его оторванности от тела, но и абсолютизацию тела в его оторванности от духа, когда человек в этой философской мистификации уподобляется любому предмету природы. Материалистический монизм вовсе не отождествляет человека со всей остальной природой, а рассматривает его как особое естественно-духовное образование, как социальную форму движения материи.

Развивая диалектико-материалистическое понимание человека, основоположники марксизма отстаивали и высоко ценили гуманистические тради-

ции старого материализма. Так, Маркс называл материализм Эпикура «истинным», «завершенным» и поправшим религию в силу того, что философ видел не абстракцию материи, а полный содержания мир чувственного восприятия. Тем самым он своим учением «согласовал» внешний мир с природой человека. Материализмом, совпадающим с гуманизмом, Маркс и Энгельс называли также философию Ф. Бэкона. «Согласно его учению,— писали они,— *чувства* непогрешимы и составляют *источник* всякого знания [...] Первым и самым важным из прирожденных свойств *материи* является *движение*,— не только как *механическое* и *математическое* движение, но еще больше как *стремление, жизненный дух, напряжение* [...], *му́ка* [...] *материи*. Первичные формы материи суть живые, индивидуализирующие, внутренне присущие ей, создающие специфические различия *сущностные силы*. У Бэкона [...] материализм таит еще в себе в наивной форме зародыши всестороннего развития» (2, 2, 142).

Значение Бэкона Маркс и Энгельс видели в том, что он при всех своих «теологических непоследовательностях» признавал объективные формы и качества природы, живые, индивидуальные сущностные силы материи, которые субстанциально преломляются в человеке, формируя его чувственный мир. Он увидел в природе основу человеческого существования, а в человеке — духовное подтверждение существования природы, подвергнув при этом критике разного рода «призраки» и «завлекательные концепции», искажающие память, воображение и рассудок человека.

Полной противоположностью Бэкону в границах материализма XVII века Маркс и Энгельс считали представителя механистического материализма Т. Гоббса. Они отмечали известную прогрессивную роль механистического материализма, определенную ценность всего механистического естествознания, одним из наиболее ярких представителей которого в философии был Р. Декарт. И, однако, с более широких мировоззренческих позиций Маркс и Энгельс находили этот материализм далеким от реального гуманизма. Анализируя философскую эволюцию

после Бэкона, они писали: «В своем дальнейшем развитии материализм становится *односторонним.* [...] Чувственность теряет свои яркие краски и превращается в абстрактную чувственность *геометра. Физическое* движение приносится в жертву *механическому* или *математическому* движению; *геометрия* провозглашается главной наукой. Материализм становится *враждебным человеку.* Чтобы преодолеть *враждебный человеку бесплотный* дух в его собственной области, материализму приходится самому умертвить свою плоть и сделаться *аскетом.* Он выступает как *рассудочное существо* [...]» (2, 2, 143).

Итак, утрата материализмом его чувственно-поэтического содержания означала и утрату им гуманистического смысла. Механистический материализм, убивший всю чувственность и всю поэзию материального мира, убил также и все человеческое, отождествив человека с машиной. Такой материализм «не затронул,— по словам Энгельса,— христианского презрения к человеку и его унижения и только вместо христианского бога противопоставил человеку природу как абсолют» (2, 1, 545). Из сказанного следует, что старый материализм был неодинаков в его отношении к гуманизму и что нет материализма отдельно для понимания природы и отдельно для понимания человека. Всякий материализм есть установление определенной связи между природой и человеком, причем мера понимания природы есть в то же время мера понимания человека, и наоборот. Какова концепция материализма, такова и концепция человека.

Стойкие традиции гуманистического материализма Маркс и Энгельс находили во французском материализме XVIII века, многие представители которого опровергали идеалистические, дуалистические, а также односторонне-метафизические теории природы и человека. П. Бейль, Э. Кондильяк, К. А. Гельвеций, П. М. Гольбах, Д. Дидро и другие «цивилизовали», по их словам, материализм, наделив его «плотью и кровью», остроумием, грацией и темпераментом, они сделали необходимым уничтожение противоположности природы и духа, суб-

станции и субъекта, необходимости и свободы, рассмотрели человека как естественное существо, обусловленное социальной средой. По замечанию Ленина, Дидро вплотную подошел к современному материализму, что позволило ему в основном правильно понять человека, уподобив последнего музыкальному инструменту, самостоятельно повторяющему арии, которые исполняет на его клавишах природа (см.: 7, 18, 28, 29).

Общеизвестна философская и социально-политическая ограниченность французского материализма, выразившаяся, главным образом, в непонимании решающего значения социально-экономических условий в формировании и развитии человека. Но тем не менее этот материализм имел громадное прогрессивное значение. Из концепции «естественного человека» были сделаны радикальные, атеистические и революционные выводы; если общественная среда, в которой вынужден жить человек, враждебна ему, то она должна быть революционно изменена. Признание «естественных прав» человека и необходимости создания общества для человека без религии и тирании было созвучно коммунизму. Поэтому Маркс и Энгельс считали, что такой материализм «вливается непосредственно в *социализм* и *коммунизм*. Не требуется большой остроты ума, — развивали они свою мысль, — чтобы усмотреть необходимую связь между учением материализма о прирожденной склонности людей к добру и равенстве их умственных способностей, о всемогуществе опыта, привычки, воспитания, о влиянии внешних обстоятельств на человека, о высоком значении промышленности, о правомерности наслаждения и т. д. — и коммунизмом и социализмом» (2, 2, 145). Более того, французские материалисты, а вслед за ними утопические социалисты подготовили учение о коммунизме, ибо «развитой коммунизм ведет свое происхождение *непосредственно* от *французского материализма*», и многие французские и английские теоретики (Оуэн, Кабе, Дезами и др.) развивали «учение *материализма* как учение *реального гуманизма* и как *логическую* основу *коммунизма*» (2, 2, 146).

С именем Л. Фейербаха основоположники марксизма связывали дальнейшее и самое высокое развитие гуманистических традиций старого материализма. Опровергая идеализм как насилие над человеком, Фейербах впервые увидел в человеке универсальный и высший предмет философии. Он материалистически обосновал единство человека с природой и доказал, что сущность человека неизмеримо богаче самосознания. Человек — существо не только мыслящее, но и чувственно мыслящее, а также эстетически чувствующее, обладающее вместе с тем моральным, гражданским, политическим качеством. Человек, по Фейербаху, есть совокупность многих способов жизнепроявления, «предикат многоименного». Все существо человека отлично от животного, а не только сознание, считал он, но и человек обладает органами чувств, существованием вообще. Его тело также составляет его сущность, поэтому всякая истинная философия должна включать в свой состав и ту сторону человеческого существа, которая «не философствует».

Заслуга Фейербаха перед гуманизмом состояла также в том, что его материализм давал теоретическое обоснование социальной природы человека. Если вне и независимо от меня существует неисчерпаемый в своих качествах материальный мир, который я воспринимаю и познаю, то, следовательно, такой же реальностью является для меня и всякий другой человек, как существо, равное мне. Кроме того, я не только воспринимаю и понимаю людей, но и нуждаюсь в общении с ними, обогащаюсь этим общением. Я, таким образом, по необходимости содержу в себе общественные силы, являюсь связью со всеми другими людьми, то есть живу как социальное существо, и в этом моя человеческая сущность. В противовес идеализму, в котором самосознающее «я» существует без «ты», без «всех», моя философия, указывал Фейербах, полагает тождество «я» и «ты», отсюда «человеческая *сущность налицо* только в общении, *в единстве* человека с человеком» (139, 1, 203). «История — это исключительно процесс очеловечивания человечества» (139, 1, 644). Данное положение, как очень важное для

гуманизма, отметил Маркс: «Общественное отношение «человека к человеку» Фейербах также делает основным принципом теории» (1, 623).

Фейербах никогда не считал человека существом только природным. Напротив, он самым решительным образом возражал против такой позиции как вульгарной, отстаивая взгляд на человека как существо социальное, являющееся продуктом культуры, истории. Его философия вела к признанию общества как связи между людьми, наличного бытия человека для другого человека. Это великое завоевание философской мысли, как и фейербаховский идеал цельного, действительного, всестороннего, совершенного человека, по достоинству оценили Маркс и Энгельс. Человек уже был познан Фейербахом, писали они, «как сущность, как базис всей человеческой деятельности и всех человеческих отношений» (2, 2, 102). «*Фейербах* явился выразителем *материализма*, совпадающего с *гуманизмом*, в *теоретической* области» (2, 2, 139).

Вместе с тем материализм Фейербаха и его концепцию человека основоположники марксизма подвергли основательной критике. Они увидели его ограниченность в том, что мыслитель рассматривал человека лишь как чувственный предмет, а не как чувственную деятельность, поэтому-то он и останавливался на абстракции «человек», действительная же история оставалась вне его поля зрения. Отсюда созерцательный характер всего фейербаховского материализма и антропологическая сущность теории человека, ограниченность которой не позволила философу добраться «до реально существующих деятельных людей». В результате он не поднялся до «критики теперешних жизненных отношений» (2, 3, 44).

Однако важно отметить, что человек у Фейербаха абстрактен не в силу своей умозрительной сконструированности, как у Гегеля, или изолированности от общества, как в философии махизма, а в силу того, что само общество рассматривалось им еще вне экономических отношений как определяющих, то есть абстрактно, в плане нравственных, гражданских, политических, эстетических, религи-

озных отношений вообще. Поэтому реальный, живой и многогранный фейербаховский человек во плоти и крови оказывался лишенным конкретно-исторической характеристики. Как бы сознавая эту ограниченность своей философии человека, Фейербах писал: «В настоящее время дело идет не о том еще, чтобы изъяснить человека, но о том, чтобы вытащить его из того болота, в которое он был погружен до сих пор» (139, 1, 134). При всем том значение его гуманизма огромно. Фейербах расчистил и подготовил философскую почву для создания историко-материалистической теории человека.

Гуманистическое учение Маркса, Энгельса и Ленина было продолжением и дальнейшим развитием великих традиций предшествующей материалистической философии. Это учение явилось также следствием революции, совершенной основоположниками марксизма-ленинизма в философии. Вопреки утверждениям буржуазных теоретиков, как ранние, так и поздние их произведения составляют единую, непрерывно развивающуюся систему идей.

Маркс и Энгельс уже с позиций диалектического и исторического материализма рассмотрели человека в связи с трудом и экономической жизнью общества, то есть во всех чувственно-практических отношениях к природе и этим произвели целый переворот во взглядах на мир и человека. «Люди, — писали они, — до сих пор всегда создавали себе ложные представления о себе самих, о том, что они есть или чем они должны быть. Согласно своим представлениям о боге, о том, что является образцом человека, и т. д. они строили свои отношения. Порождения их головы стали господствовать над ними. Они, творцы, склонились перед своими творениями. Освободим же их от иллюзий, идей, догматов, от воображаемых существ, под игом которых они изнывают. Поднимем восстание против этого господства мыслей» (2, 3, 11). Поскольку существеннейшим определением человека был признан труд и производственные отношения в обществе, постольку рассмотрен был, наконец, конкретно исторический человек, действительный человек данного общества, данной эпохи.

Наиболее полно и глубоко это понимание человека сформулировано в шестом тезисе Маркса о Фейербахе: «[...] сущность человека не есть абстракт, присущий отдельному индивиду. В своей действительности она есть совокупность всех общественных отношений» (2, 3, 3). В данном определении всесторонне обоснована социальная сущность человека. В своих чувствах и помыслах человек формируется общением с другими людьми и всей системой отношений к миру. Он социален изначально, и по природе своей каждое общество как универсальная взаимосвязь между людьми есть определенный способ производства и воспроизводства действительной человеческой жизни. Поэтому в приведенном определении чрезвычайно важно понятие «всех» отношений. Если брать не все, а лишь некоторые отношения или группу отношений, то, естественно, истинное и полное знание человека не может быть достигнуто.

Заслуга Маркса состоит в том, что он в качестве основы всех общественных отношений рассмотрел *экономические* отношения, порождаемые развитием производительных сил общества и существующие вне и независимо от сознания и воли людей. Эти объективные отношения, складывающиеся в процессе производства материальных благ, обмена, распределения и связанные с первейшими жизненными потребностями, создают в конечном счете всю структуру общества. Они являются глубинным источником человеческих интересов, а следовательно, и взглядов, оценок, стремлений, притязаний, страстей, иллюзий и так далее. В классовом обществе экономические, как и все другие отношения, по необходимости носят *классовый* характер и кардинально определяют образ мыслей, чувств и поступки людей. Они по существу и формируют принадлежащего данному времени и классу человека. Личные интересы человека приобретают в классовом обществе самостоятельное существование лишь в качестве классовых интересов. Классовый подход к проблеме человека позволяет в хаосе общественных связей раскрывать наиболее общие закономерности человеческого существования. Подводя «инди-

видуальности» под известные социальные группы и классы, Маркс самым решительным образом опровергал всякие попытки растворить классовые характеристики людей с помощью присущего всем людям свойства человечности, всеобщих интересов. Индивиды «находят уже заранее установленными условия своей жизни: класс определяет их жизненное положение, а вместе с тем и их личную судьбу, подчиняет их себе» (2, 3, 54).

Марксизм-ленинизм ввел политэкономию в человекознание. «Капитал» — это великая книга о людях, о судьбах человеческих в буржуазном обществе. Поэтому абсурдны ревизионистские заявления об «упразднении», «забвении» поздним Марксом проблемы человека, о его «теоретическом антигуманизме». Напротив, во всех своих экономических работах Маркс как раз и дал самое фундаментальное раскрытие проблемы человека, ибо он исследовал ту конкретно-историческую почву, на которой формируются действительные люди с их жизненными интересами, и, таким образом, превратил человекознание в подлинную науку. Его учение о человеке составляет целую эпоху в развитии теоретического и практического гуманизма.

В связи с экономическими отношениями как первенствующими и определяющими было понято им и реальное (конкретно-историческое) содержание всех идеологических общественных отношений: политических, правовых, нравственных, эстетических, религиозных, а также признана их относительная самостоятельность. Человек формируется всеми этими отношениями, и каждое из них существенно детерминирует человека. Последний является поэтому сложным культурно-историческим образованием, результатом «богатой совокупности многочисленных определений и отношений» (2, 46, ч. 1, 37). Данное обстоятельство совершенно исключает всякие обвинения Маркса в так называемом экономическом фатализме, чем действительно грешила всегда лишь вульгарная социология с ее экономическим детерминизмом и упрощенным, прямолинейным пониманием человека только как экономического персонажа.

Пути и способы социальных детерминаций многообразны, как и сами общественные отношения. Экономические факторы воздействуют на человека и прямо, и опосредованно — через политику, право, мораль. Человек усваивает содержание тех или иных общественных отношений, практически участвуя в них или же воспринимая их духовно. Благодаря этому становится возможной всеобщность связей, универсальная включенность всех людей во все общественные отношения. «Развитие индивида,— писали Маркс и Энгельс,— обусловлено развитием всех других индивидов, с которыми он находится в прямом или косвенном общении» (2, 3, 440). Косвенные отношения столь же существенно определяют человека, как и непосредственные. И чем шире, многообъятнее отношения, в которые так или иначе вступает человек, тем полнее и богаче его сущность, его индивидуальность. В совокупность этих детерминирующих отношений входит также прошлое своего народа и всего человечества, ибо «история отдельного индивида отнюдь не может быть оторвана от истории предшествовавших [...] ему индивидов, а определяется ею» (2, 3, 440). История закреплена в традициях, обычаях, преданиях и вообще во всех достижениях культуры, пользование которыми и есть приобщение ко всему человечеству. Весь мир, а вместе с ним и каждый отдельный человек, вырастает из этого прошлого. Сущность человека, таким образом, можно понять лишь в связи с историей в целом, ибо его формирует не только данное историческое время, но и все минувшее. Человек есть действительно существо *историческое,* то есть порождение и результат всемирной истории.

Круг общественных отношений, в которые вступает человек, включает в себя отношения людей к вещам и отношения между вещами, за которыми стоят и в которых воплощены отношения между людьми. Человеческие отношения связаны с вещами и проявляются также как вещи, потому что само общество есть обмен деятельностями и продуктами человеческой деятельности. Каждый предмет выступает, следовательно, как отношение одного человека к другому человеку, как общественное отно-

шение человека к человеку. «Там, где буржуазные экономисты,— писал Ленин,— видели отношение вещей [...] там Маркс вскрыл *отношение между людьми»* (7, 23, 45).

Это было великое открытие в науке. Оно доказывало весьма важную истину о том, что человек является органической и неотъемлемой частью социального целого, поскольку он не только создает вещи для других людей, но и, пользуясь вещами, присваивает себе таким образом общественную жизнь. Практически именно через систему вещных, а не только духовных связей человек получает свои социальные определения. Общество и человек неотделимы. Если сущность человека есть совокупность всех общественных отношений, то общество — это человек в его практически духовных отношениях к другому человеку. Раскрывая связь вещей как взаимосвязь людей, Маркс определил и отношения людей к предметам природы как общественные отношения. Такова богатая совокупность многочисленных отношений, которые формируют человека во всем объеме его жизненных проявлений, формируют каждого конкретного человека.

В нашей философской и социологической литературе, однако, общественные отношения нередко трактуются ограниченно и упрощенно, как межличностные «ролевые» связи или как только внутрисоциальные отношения. Это должно означать, что познание сущности человека является компетенцией одной лишь социологии. Не случайно при изложении Марксова определения человека очень часто попросту опускается понятие «всех» отношений, как если бы оно было несущественно. В данном случае природа и многообразные отношения к ней общественного человека остаются вне определений человеческой сущности, от познания человека фактически отстраняются такие науки, как общая психология, антропология и другие.

Стремление свести все человекознание по существу к социологии наиболее отчетливо проявилось в фундаментальном исследовании Л. Сэва «Марксизм и теория личности». В этой работе дается глубокая и резкая критика буржуазной психологии и

так называемой культурной антропологии (Р. Линтон, М. Дюфренн, И. Мейерсон и др.), исходящей из понятия абстрактного человека и примата биологических факторов в его жизни. В противоположность этой отвлеченной антропологической концепции автор убедительно доказывает, что только исторический материализм является подлинной философской основой всего человекознания и что лишь он один дает сегодня реальную возможность выйти из тупиков в теории человека. При этом им широко разъясняется гуманистический характер всех идей «позднего» Маркса. Однако, борясь против одной крайности, сам Сэв впадает, на наш взгляд, в другую. Он предлагает такое прочтение шестого тезиса Маркса о Фейербахе, которое сводит сущность человека к чистой социологической абстракции. По его мнению, этот тезис устанавливает якобы абсолютное различие между объективной человеческой сущностью и формой индивидуальности. Сущность человека отделена от человека. Она коренится не в индивиде, а в общественных отношениях, как таковых. Эта сущность предшествует существованию человека. Общественные отношения трактуются при этом как некие безличностные отношения, которые являются «не поведениями субъекта, а поведениями определенной общественной формации» (132, 311).

Не находя между конкретным человеком и совокупностью общественных отношений никакого осмысливаемого соответствия, Сэв утверждает, что шестым тезисом преподан будто бы урок «чуждости человеческой сущности по отношению к отдельному индивиду» (132, 370). Это два ряда совершенно разнородных явлений действительности, поэтому всякая наука об индивиде есть наука без сущности, каковы, например, общая психология, антропология, а наука о человеческой сущности как внешних общественных отношениях, не имеющих никакой психологической формы, свободна от связи с психологией. Общую психологию Сэв считает губительной натуралистической болезнью, с которой необходимо вести суровую борьбу. Критика буржуазной психологии оборачивается у него критикой психологии вообще. Он самую суть марксизма трактует как *«ан-*

типсихологизм, т. е. отказ от эмпиризма» (132, 574). Этой всеобщей подстановкой социологического под психологическое, в результате которой остается в тени реальный человек и обрываются его непосредственные связи со всем внешним миром, автор обязан выводу, будто *«само* понятие *человека не находит больше своего места в работах зрелого марксизма»* (132, 120), поскольку оно не является научным понятием. При этом он явно впал в противоречие со своим же намерением доказать гуманистический характер идей позднего Маркса.

Понятие человеческой сущности у Сэва совершенно тонет в социологических абстракциях. Его человекология выглядит тем более отвлеченной, что ни одни из общественных отношений, в том числе и экономические, не проанализированы автором, отчего в изложении вообще ускользает человек. Он выступает здесь существом, творимым историей где-то в стороне от него самого, но не творящим историю. Признать вслед за Марксом и Энгельсом, что именно люди творят историю, это значит, считает Сэв, заменить исторический материализм философским спекулятивным гуманизмом, который основоположники марксизма долго, мол, не могли преодолеть (см.: 132, 185, 186). Не оставив в теории человека места собственно человеку, Сэв вынужден признать в конце концов, что парадокс индивида и общества является для него му́кой, «крестом психологии личности» (132, 399). Свое исследование он заканчивает призывом идти к созданию подлинной науки об индивидуальной жизни, то есть тезисом, отрицание которого составляет как раз пафос всей его книги.

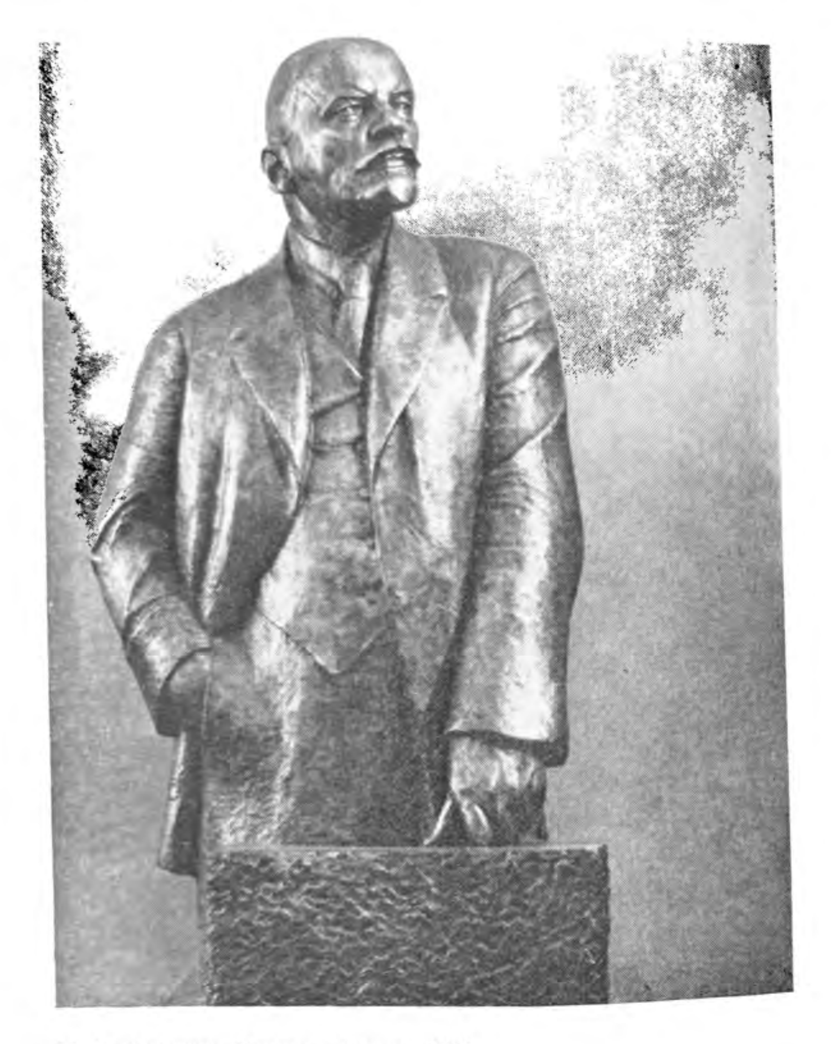
Маркс никогда не противопоставлял социальное психологическому, человеческую сущность — человеческому индивиду. Такие метафизические рассуждения не соответствуют самому духу марксизма, для которого критерием научности является рассмотрение всеобщего не рядом с единичным и не в отрыве их друг от друга, а во внутреннем противоречивом единстве. Да и вообще абсурдно, с точки зрения логической, анализируя предмет, искать его сущность вне его самого. Диалектика вопроса тако-

ва, что общее существует лишь в отдельном, через отдельное. Всякое отдельное есть так или иначе общее. Это означает признание не только взаимосвязи данных сторон, но и существенного значения отдельного, которое, как конкретное, есть единство многообразного. Отдельное является такой же сущностью человека, как и общее в нем. Сущность есть единство всеобщего и отдельного. Какими бы ни были внутрисоциальные отношения, писал Маркс, «отдельный индивид не может сбросить с себя своей личной определенности» (2, 46, ч. 1, 107). Это важнейшее методологическое положение было развитием его идеи, сформулированной еще в 1844 году: «Человек есть некоторый *особенный* индивид и именно его особенность делает из него индивида и действительное *индивидуальное* общественное существо» (1, 591). Таким образом, особенное в человеке есть не просто момент его сущности, но такой именно момент, который несет в себе все богатство человеческих определений и без которого невозможно понять человека как общественное существо.

Социология человека, если она претендует на действительно научное значение, не может развиваться без антропологии, общей психологии и других наук о человеке. Маркс всегда считал антропологическую характеристику неотъемлемой и важнейшей составной частью человекознания, без чего последнее было бы обескровленным. Разумеется, не всякое антропологическое учение истинно, но всякое истинное философское учение о человеке непременно должно быть антропологично, иначе оно уже не является учением собственно о человеке. Маркс понял антропологию с материалистических позиций. В теории Дарвина, в частности, он увидел сильнейшее оружие борьбы с теологией, форму защиты материализма и гуманизма, обоснование единства духа и тела, то есть принцип монизма в человекознании. Дарвин, писал Маркс, дал «естественно историческую основу для наших взглядов» (2, 30, 102).

Задача человекознания состоит вовсе не в том, чтобы всевозможным антропологическим «преодолениям» марксизма противопоставить якобы марксистское преодоление антропологии, а в том, чтобы





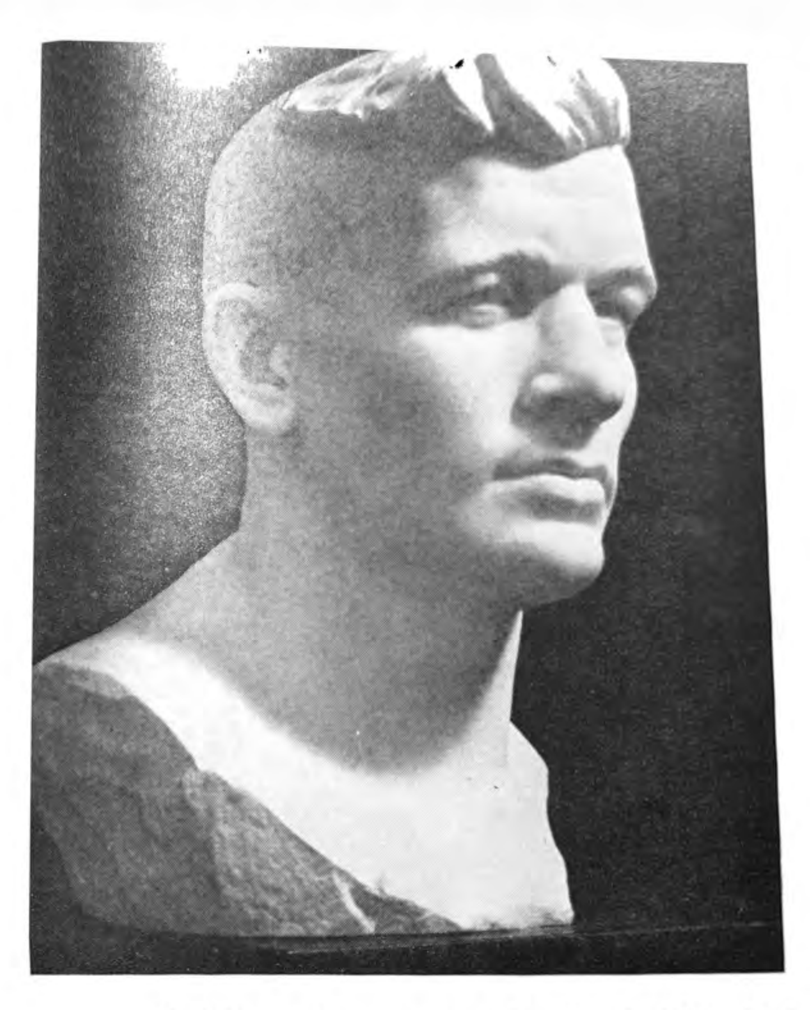
Н. А. Андреев. Ленин — вождь. 1932



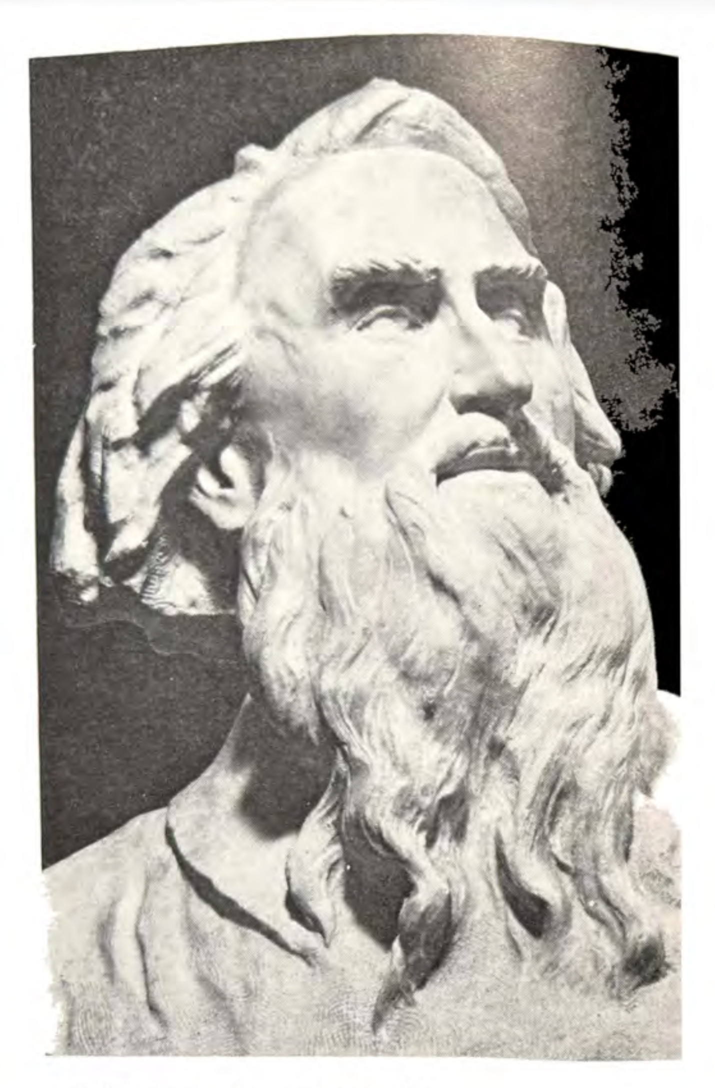
Л. Е. Кербель. Памятник Карлу Марксу. Москва. 1961



К. Менье. Грузчик. 1905



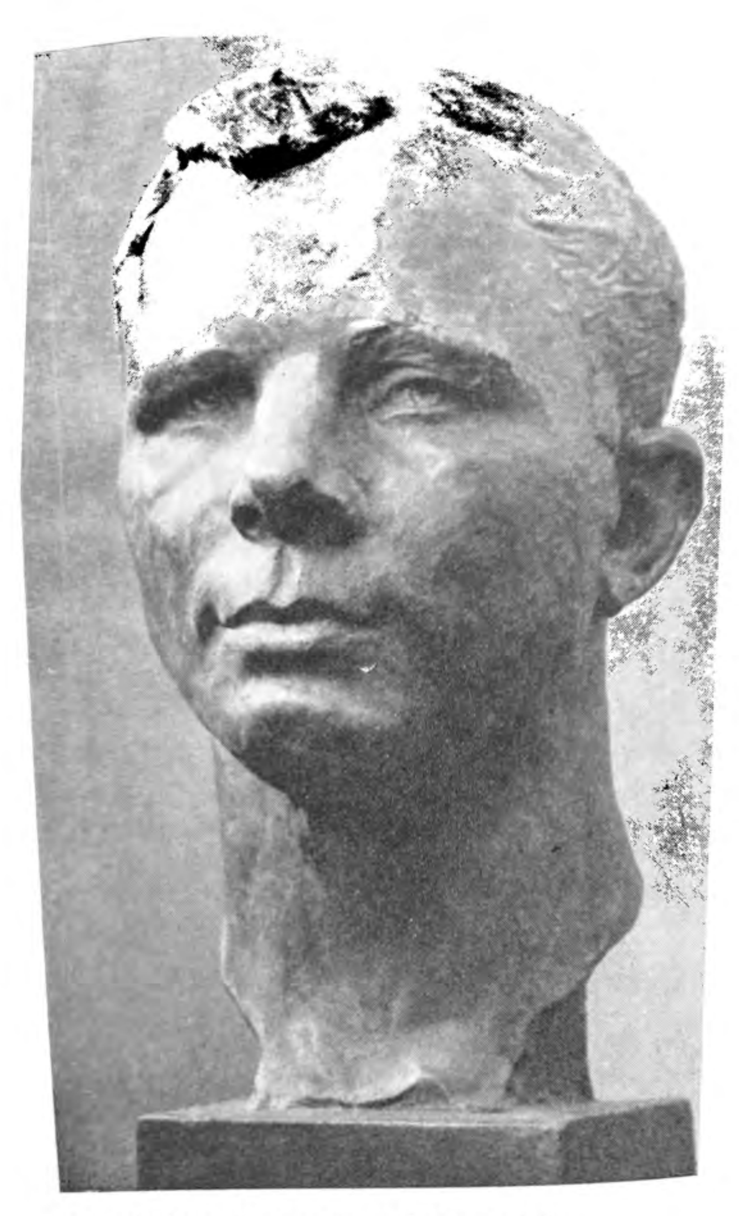
Н. В. Томский. Волгоградский рабочий. 1955 1956



С. Т. Коненков. Автопортрет. 1954



А. П. Кибальников. Памятник В. В. Маяковскому. Москва. 1958



Л. Е. Кербель. Портрет Ю. А. Гагарина. 1961

охватить антропологию как существенный аспект человекознания. Антропология, справедливо утверждает Т. И. Ойзерман, «не противостоит материалистическому положению о сущности человека как совокупности общественных отношений, а, напротив, дополняет его. [...] отрыв социального от антропологического свойствен не марксистскому материалистическому пониманию человека, а, скорее, гегельянству, которое трактует человека просто как дух, отчужденный от природного в человеке» (103, 294, 295). Социологизаторская тенденция, исключающая из учения о сущности человека психологию и антропологию, действительно не совпадает с марксизмом. Она до крайности упрощает и деформирует проблему человека *.

Марксистское учение о сущности человека является также и учением о человеческой индивидуальности. Здесь нет никаких парадоксов и антиномий индивида и общества. Все социальные детерминации действуют только через человеческую субъективность, а человеческая субъективность реализуется лишь посредством этих детерминаций. Маркс и Энгельс последовательно выступали против всякого рода социологизирования проблемы человека, ибо «Человек» всегда остается призрачной фигурой, если его основой не является эмпирический человек [...] Мы должны исходить из эмпиризма и материализма [...] всеобщее выводить из единичного, а не из самого себя или из ничего, как Гегель» (2, 27, 12). Абстракции, например, капиталиста вообще, рабочего вообще являются важными и нужными для понимания исторического человека абстракциями, но они не объясняют еще всего человека. Кроме того, подведение индивидов под определенные классы потеряет свое значение, как только исчезнут классы с их особыми интересами и будет осуществляться *«развитие богатства человеческой природы как самоцель»* (2, 26, ч. 2, 123).

---

* Личность интересует социолога «не как индивидуальность, а как обезличенная личность, как социальный тип, как деиндивидуализированная, деперсонифицированная личность» (155, 131).

Основоположники марксизма подвергали резкой критике всевозможные противопоставления индивидуальных и социальных начал в человеке, доказывая, что все индивидуальное в людях — социально, и наоборот. Они считали совершенно несостоятельной так называемую объективную методологию, которая признавала самостоятельными по отношению к человеческой индивидуальности духовные, социальные, экономические и другие структуры, в которых исчезал человек как субъект истории, как живая личность, превращаясь в функции и маски абсолютного духа или гипостазированной экономики. Маркс называл «беллетристическим хламом» положение Гегеля о том, что функции и сферы деятельности государства связаны с человеческой личностью лишь *«внешним и случайным образом»*. Напротив, они связаны с нею «через существенное качество этой личности» (2, 1, 242). Основоположники марксизма считали своей заслугой именно признание человеческой индивидуальности с ее потребностями как базы всех социальных образований: «Коммунисты-теоретики [...] отличаются как раз тем, что только они *открыли* тот факт, что всюду в истории «общий интерес» созидается индивидами [...] потому что [...] так называемое «всеобщее» [...] постоянно порождается [...] частным интересом, а отнюдь не противостоит последнему как самостоятельная сила» (2, 3, 236).

Причиной неспособности связать социальную характеристику человека с его индивидуальностью является, на наш взгляд, то обстоятельство, что нередко сами общественные отношения понимаются неправильно. Они трактуются как отношения, существующие вне людей, над людьми. Последние лишь усваивают данные им отношения, выступая в роли игрушек социального процесса. Такое абстрагированное толкование общественных отношений весьма далеко от марксизма, который учит, что любые общественные отношения образуются и функционируют как *индивидуализированные* общественные отношения. Следует избегать противопоставлений «общества» как абстракции индивиду, ибо «производительные силы и общественные отношения [...] яв-

ляются различными сторонами развития общественного индивида» (2, 46, ч. 2, 214). Иначе общественные отношения превращаются в социологическую фикцию. Только реальные люди являются живыми носителями общественных отношений. «Общественная структура и государство,— писали Маркс и Энгельс,— постоянно возникают из жизненного процесса определенных индивидов [...] каковы они *в действительности»* (2, 3, 24). Даже в том случае, когда общественные отношения превращаются в нечто самостоятельное, например, в вещные отношения при капитализме, то и здесь их предпосылкой в конечном счете являются производящие индивиды и то, как эти индивиды действуют. Правда, человек и общество выступают в качестве особых исторических образований, и проблемы человека несводимы полностью к проблемам общественного развития. Но это различие между человеком и обществом не абсолютно, как утверждают, например, экзистенциалисты. Законы общественного развития, действующие вне и независимо от сознания и воли людей, складываются вместе с тем только в результате жизненных отношений между людьми. Общество творят сами люди.

Маркс и Энгельс называли *«политическим суеверием»* утверждения, будто государство скрепляет общественную жизнь людей, является реальной связью между ними. Совершенно напротив, индивиды всегда и при всех обстоятельствах исходили из себя, их природа и способ удовлетворения потребностей связывали их друг с другом. «Природное различие индивидов и их товаров,— указывал Маркс,— образует мотив для объединения этих индивидов, для установления общественного отношения между ними» (2, 46, ч. 1, 189, 190). Таким образом, если не впадать в политическое и, добавим, социологическое суеверие, то следует признать, что, будучи природно различными по своим способностям и силам, люди социально творят друг друга. Общественное производство, в которое они объединяются, есть непосредственное взаимное потребление способностей людей, поэтому каковы индивиды, такова их общественная связь. Условия общения

людей представляют собой условия, относящиеся к их индивидуальности.

Марксистское понимание общественных отношений в виде индивидуализированных связей между людьми с большой глубиной и полнотой раскрывает вопрос о человеке как субъекте истории, снимает с проблемы человека все оттенки фатализма. Если люди производят общество в такой же мере, в какой общество — людей, то человек, следовательно, не игрушка исторического процесса и не механическое вместилище социальных детерминаций. Как совокупная сущностная сила он есть историческая сила. И объектом истории человек является лишь постольку, поскольку он ее субъект.

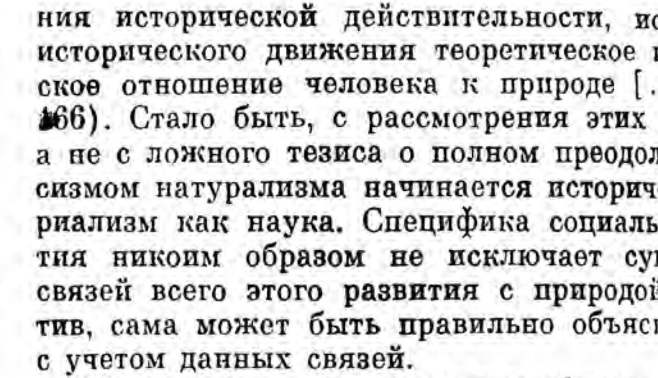
Неверно понимать общественные отношения, в которых формируется и проявляется человеческая сущность в каждую данную эпоху, в отрыве не только от конкретных индивидов, но и от природы, отделять все социальное от внешнего мира как некую совершенно автономную сферу. Человек и общество, составляющие эту сферу, не противопоставлены природе при всем том, что разграничены с ней. Они находятся с природой во всеобщей диалектической взаимосвязи, без которой невозможно понять ни общества, ни человека в его сущности. Нельзя поэтому согласиться с точкой зрения, согласно которой человек «свою универсально-всеобщую природу реализует и развивает вне непосредственной природной детерминации как существо социальное» и что «в концепции исторического монизма марксизм преодолевает [...] «натурализирование» истории и человека» (58, 235, 247).

Прежде всего, в марксизме нет исторического монизма, как такового (в этом смысле и Гегель — монист), а есть материалистический монизм в понимании природы, общества и человека. С позиций такого монизма человек как существо социальное не может реализовать свою универсальную сущность вне непосредственной природной детерминации, если, разумеется, не упрощать последнюю, сводя ее лишь к некоторым биологическим функциям, инстинктам, физиологии. Природные детерминации включают в себя всю совокупность воздей-

ствий природы на человека и общество. Основоположники марксизма справедливо критиковали всякого рода абсолютизацию роли природы и различных ее факторов в развитии человека и общества, например, антропологический принцип в философии, географический детерминизм и фатализм и тому подобное, но они никогда не отрицали огромного значения природы для социального развития в целом, при всей его специфике. Они видели в природе всеобщий предмет труда, необходимое условие материальной жизни общества, благодаря чему универсальность человека практически «всю природу превращает в его *неорганическое* тело [...] в той мере, в какой сама она не есть человеческое тело». Они считали также, что «и духовная жизнь человека неразрывно связана с природой» (1, 565), что человек живет ею не только физически, но и духовно. Будучи сам по себе человеческим природным существом, наделенным жизненными силами, человек в своей сущности всесторонне обусловлен природой, и эта «натурализация» также составляет его социально-историческое бытие.

Основоположники марксизма подвергли критике идеалистическую философию за то, что, лишая человека природной обусловленности, она провозглашала сущностью человека и, следовательно, двигателем истории абсолютный детерминизм духа. Исключая отношение людей к природе, эта философия создавала противоположность между природой и историей или рассматривала природу лишь как побочный фактор. Ленин высмеивал социологов, которые «исписали груды бумаги о том, что область общественных явлений выделяется особо из области естественно-исторических явлений» (7, 1, 132). Тем самым история отрывалась от действительного производства человеческой жизни.

В противовес идеализму Маркс и Энгельс поняли природу как действительную основу истории и сформулировали требование в решении всех важнейших вопросов общественного развития исходить из «природных основ» (2, 3, 38). Невозможно, писали они, дойти «хотя бы только до *начала* позна-



ния исторической действительности, ис
исторического движения теоретическое и
ское отношение человека к природе [.
166). Стало быть, с рассмотрения этих
а не с ложного тезиса о полном преодол
сизмом натурализма начинается историч
риализм как наука. Специфика социаль
тия никоим образом не исключает су
связей всего этого развития с природой
тив, сама может быть правильно объясн
с учетом данных связей.

Не отождествляя природу и обществ
развития, а специфически разграничива
воположники марксизма рассмотрели
всеобщих, взаимообусловливающих связе
человека и общества, дали формулиров
шего историко-материалистического при
ловек [...] имеет всегда перед собой ис
природу и природную историю» (2, 3, 4
чит, что природа — не абстракция и н
для социального развития фактор, не пр
человеческой активности или форма, кот
ет наделять личностным смыслом, ч
значением. Она истинно исторична, по
всем богатстве своих проявлений и сво
чена в исторический процесс. Очеловечи
роды или «натурализация» общества, п
Энгельсу, означает преобразование п
основе ее глубокого и универсального
В данном процессе сущностно формиру
как производительная сила. «Действител
ект — субъект человеческой деятельно
ведливо пишет Г. С. Батищев.— всеп
своей активностью природе, ее универса
щим определениям: способность чело
субъектом — ничто вне его субстан
(цит. по: 150, 284). Всякая целеполага
тельность человека обусловлена необ
природы, равно как и способ деятельнос
лен свойствами вещей, подлежащих во
нию. «[...] *обработка людей людьми»*
от *«обработки природы людьми»* (2, 3,

систской философии состоит не в противопоставлении социального природному на манер всей идеалистической социологии, а во включении природного в социальное, в понимании самого общества и человека как социальной формы движения и развития материи.

Сущностная связь человека с природой проявляется в виде *освоения*, то есть познания и преобразования человеком природы. Маркс указывал на четыре исторически сложившихся способа освоения: практически-духовное, теоретическое, художественное и религиозное (см.: 2, 12, 728). Каждый из них является особой формой освоения человеком природы. Вся промышленность, представляющая собой практически-духовное освоение природы, «является *действительным* историческим отношением природы, а следовательно и естествознания, к человеку» (1, 595). Предметная чувственная деятельность выступает в качестве основополагающей и универсальной основы сущностного единства человека с природой. Маркс резко критиковал всякий социологический идеализм, согласно которому история промышленности рассматривалась «не в ее связи с *сущностью* человека, а всегда лишь под углом зрения какого-нибудь внешнего отношения полезности» (1, 594). В результате трудящийся человек считался существом без сущности. Путем отрицания субстанциального значения предметной деятельности народ исключался из истории. Но в действительности вся всемирная история, писал Маркс, «есть не что иное, как порождение человека человеческим трудом, становление природы для человека» (1, 598).

Все собственно духовные способы освоения мира человеком обусловлены практикой, но являются вместе с тем относительно самостоятельными. Если религиозное освоение представляет собой лишь превратное, иллюзорное отношение человека к природе, проявляющееся в слепой вере в сверхъестественные силы, то теоретическое и художественное освоение являются формами действительного присвоения сил и свойств природы, то есть обогащением и развитием человеческой сущности, когда вся природа становится достоянием внутреннего мира

человека, сущностной сферой его практического и духовного опыта, действий, знаний, чувствований. Совокупность восприятий и впечатлений от данной природы является одним из источников формирования национального психического склада человека.

Практика, таким образом, нисколько не исключает многообразия духовных способов присвоения природы человеком, поэтому кардинальный тезис старого материализма о сущностном развитии человека посредством созерцания и объяснения природы сохраняет всю свою силу в марксистской философии. Вопрос лишь в том, что в системе исторического материализма все эти формы связей с природой не могут и не должны рассматриваться в их изолированности от практики, а не в том, что марксизм якобы преодолевает их во имя «исторического монизма». «Человек,— писал Маркс,— присваивает себе свою всестороннюю сущность всесторонним образом, т. е. как целостный человек» (1, 591). Исходя из того очевидного факта, что вся природа является жизненным элементом человеческой действительности, бытием одного человека для другого. Маркс и само *общество* определил как «законченное сущностное единство человека с природой, подлинное воскресение природы, осуществленный натурализм человека и осуществленный гуманизм природы» (1, 590).

Человек представляет собой сложное, многоплановое социально-историческое образование, действительное средоточие детерминаций всего общества и всей природы, совокупность своих множественных отношений к людям и миру в целом. Выступая субъектом отношений, труда и познания, человек существует как тотальность человеческого проявления жизни, как целый «мир человека», поэтому он «более бесконечен, чем *гражданин государства* и [...] *человеческая жизнь* более бесконечна, чем *политическая жизнь»* (2, 1, 447). Будучи существом общественным, человек не сводим к природе, а будучи субъектом истории, не сводим к обществу. Это относительно самостоятельное естественно-историческое образование, целостная сущностная система, особый фактор мироздания, в котором синтезированы природа, общество и дух.

Маркс, Энгельс и Ленин заменили культ абстрактного человека наукой о действительных людях в историческом развитии, во всем богатстве их отношений друг к другу и к природе. Они преодолели разрыв между гуманизмом и классовой борьбой трудящихся масс, придали гуманизму революционно-политический характер, а политике и революции — гуманистический характер. Ленин писал: «Во имя действительной человеческой личности — рабочего, попираемого господствующими классами и государством, они (Маркс и Энгельс.— *И. С.*) требуют [...] борьбы за лучшее устройство общества» (7, 2, 9, 10).

Гуманистическая философия марксизма-ленинизма — это не одна из многих концепций человека, а именно всеобъемлющее учение о человеке. Оно вытекает из материалистической философской традиции и имеет огромное методологическое значение для развития всего современного человекознания.

Глава вторая

РОДОВОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА

[...] мы должны знать, какова человеческая природа вообще [...]

К. Маркс

Недостаточно быть просто человеком, надо быть системой.

О. Бальзак

Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств человеческих.

Л. Н. Толстой

Сущность человека не исчерпывается одними конкретно-историческими детерминациями. Реально она раскрывается как совокупность многих духовных и физических сил человека. В ее анализе необходимо учитывать, следовательно, не только определенные влияния природы и общества, но и самый человеческий субстрат, способности и свойства человека как живого носителя всех общественных отношений, знать его родовую сущность. Маркс считал нелепым утверждение, будто мышление людей, например, создается той или иной общественной системой. Оно «является *естественным процессом*» и как таковое «может быть лишь одним и тем же, отличаясь только по степени, в зависимости от зрелости развития [...] Все остальное — вздор» (2, 32, 461). Данная общественная форма не создает сознания, а только определяет направление и уровень его развития.

Основоположники марксизма не отбросили понятия родовой сущности человека, выработанного предшествующей философией, а переосмыслили его с позиций нового мировоззрения. Вместо трактовки родовой сущности как идеализированной и наделенной самостоятельностью абстракции человека и человечества они рассмотрели ее в историко-мате-

риалистическом духе как естественно-историческую сущность человека, как всечеловеческие свойства людей в их историческом развитии. Признавая обязательность разумных абстракций, избавляющих науку от повторений, таких, например, как феодал вообще, капиталист вообще, Маркс, Энгельс и Ленин считали необходимой также абстракцию человека вообще, всеобщую идею человека, поскольку без понятия рода или вида никакая наука существовать не может. Признавая всеобщие качества человеческой природы, которые более или менее присущи людям во всех формах общества наряду с их расовыми, национальными, классовыми особенностями, Ленин писал, что отдельное есть общее, Иван есть человек, «все люди я [...]», иначе говоря, «род=закон!» (7, 29, 249, 216). Выяснение родовой сущности человека является, таким образом, раскрытием закона (законов) его существования и развития.

Филогенетически наследуемая и исторически развивающаяся родовая сущность находится в отношении к конкретно-исторической характеристике человека как общее к особенному. Конкретно-историческая сущность означает определенную меру развития родовых сил человека и развертывается на их основе. Так, рабочему с его классовой идеологией и психологией свойственно родовое умение производить материальные блага, и без такого умения он — не рабочий. Родовая сущность является характеристикой каждого отдельного индивида. Любой человек есть индивидуальность и вместе с тем определенное родовое существо. Он относится к роду как к своей собственной сущности и к себе самому как к родовому существу. Разъясняя эту диалектику всеобщего и отдельного, Маркс писал, что «индивидуальная и родовая жизнь человека не являются чем-то *различным*» (1, 590, 591), хотя степень их проявления по необходимости бывает разной, более индивидуальной или более всеобщей. Марксистская трактовка родовой сущности человека не имеет, следовательно, ничего общего ни с ее отрицанием, ни с ее отнесением к биологии или к идеалу, ни с противопоставлением ее конкретному

человеку. Она есть именно совокупность общечеловеческих черт во всех людях и в каждом конкретно-историческом человеке в отдельности.

Каковы же эти сущностные черты человека, которые отличают его от всех прочих живых существ и придают ему человеческую определенность на протяжении всей истории?

1. *Телесная организация человека.* Первый конкретный факт, который подлежит констатированию, писали Маркс и Энгельс, это то, что человека «нельзя отделить от лежащего в его основе мира и от его собственного тела» (2, 3, 279). Прямохождение, развитая рука, мыслящий мозг, мышечная масса, благодаря которой достигается точная, универсальная двигательная активность, обеспечивается деятельная и подвижная человеческая жизнь, вообще все в физической конституции, что определяет самый процесс, характер труда и отношение к остальной природе,— есть результат антропогенеза и одновременного социогенеза. Так называемая грацилизация человека (уменьшение общей массивности скелета, прямостояние, формирование головы, органов чувств и т. д.) явилась, по словам Энгельса, решающим шагом для перехода от обезьяны к человеку, переходом «от морфологии и физиологии человека [. . .] к истории» (2, 20, 501).

Согласно мнению Н. П. Дубинина, первопричиной формирования телесной организации человека были не климатические или геологические изменения, происшедшие на нашей планете двадцать миллионов лет назад и вынудившие гоминид приспосабливаться к равнинной местности, а именно начавшееся тогда складываться у рамапитеков новое практическое взаимодействие со средой, определившее и новые функции передних конечностей. Сформировавшийся пятьдесят тысяч лет назад кроманьонец — «готовый человек» (Энгельс) — окончательно вышел из-под власти биологически направленной эволюции. Его физические особенности и весь облик как воплощение человечности, «отражая естественную биологическую природу человека, вместе с тем самым глубоким образом выражают его социальную сущность» (158, 2—1977, 51). Телесная организация

людей свидетельствует о единстве человеческого рода, который характеризуется общей физической конструкцией при всех расовых, национальных, половых и возрастных природных различиях. Марксистское положение о человеческом генотипе, сложившемся в едином для всего человечества процессе трудового взаимодействия с природой, имеет важное методологическое значение в борьбе с расистскими и нацистскими концепциями человека. Вместе с тем оно вводит анатомию и физиологию человека в область исторического человекознания.

Соответствующим образом организованное тело человека составляет его природу, живой организм, наделенный жизненными силами. Являясь «непосредственно *природным существом*», причем существом *«деятельным»* (1, 631), человек, по характеристике Маркса, обладает и абстрактной природой (кровь, дыхание), которая в своих проявлениях не нуждается в других людях и общении с ними, и природой очеловеченной в виде определенных сил и влечений (питание, продолжение рода и т. д.). Эти последние выступают в системе всей человеческой деятельности и общения как «подлинно человеческие функции» (1, 564), то есть функции, прямо относящиеся к сущности человека как существа общественного, а не являющиеся лишь ее биологической предпосылкой. Они есть не что иное, как воспроизводство индивидуальной и родовой жизни в рамках семьи и общества в целом. Эти функции реализуются в системе собственно человеческой жизнедеятельности, человеческого способа добывания средств к существованию, а также потребления этих средств, и сами в их действительности составляют материальное общение людей, то есть общественное отношение. Так в отношениях мужчины и женщины проявляется в чувственном виде «насколько стала для человека природой человеческая сущность, или насколько природа стала человеческой сущностью человека. На основании этого отношения можно [...] судить о ступени общей культуры человека», о том, «в какой мере *человек* [...] стал для себя *человеком* и мыслит себя таковым [...] в какой мере *потребность* человека стала *че-*

ловеческой потребностью. т. е. [...] в какой мере сам он [...] является вместе с тем общественным существом» (1, 587). В обществе природное бытие человека является для него его человеческим, то есть общественным бытием.

Здесь Маркс совершенно определенно рассматривает природу человека как его общественную сущность, меру и ступень социальной культуры. Поэтому в сущностное определение человека он включил совокупность семейно-брачных отношений как подлинно человеческих отношений любви, материнства, отцовства со всеми соответствующими им влечениями, страстями, чувствованиями, страданиями и радостями. В потребностях, вытекающих из «непосредственной человеческой природы» и постоянно меняющихся, в побуждениях «своей собственной плоти» как подлинно человеческих побуждениях основоположники марксизма видели могущественную движущую силу человеческого развития.

Сказанное опровергает утверждения буржуазной философии о том, что Маркс не заметил стремлений, которые коренятся в человеческой природе. Напротив, он видел в этих стремлениях важнейшую характеристику человека. Но марксизм в отличие от всей позитивистской философии не противопоставляет их общественному процессу, а включает в него все эти стремления, не абсолютизирует природные потребности, а рассматривает их во взаимосвязи со всеми другими человеческими потребностями и, разумеется, чужд всяким попыткам подменить биологию человека патологией, на основе которой в буржуазной философии создаются всевозможные зооморфные концепции человека как беспомощной игрушки секса или как существа, наделенного агрессивными животными комплексами.

Марксизм противостоит не только этим «биологическим» интерпретациям человека, но и «чистой» социологизации данной проблемы, в результате чего из сущностного определения человека выпадает его действительная природа, выпадают вопросы жизни и смерти, возраста и пола, любви, физического развития. Д. Льюис совершенно справедливо указывает на два основных заблуждения в совре-

менном человекознании. Первое заключается в суждении, что человек есть та же амеба, поскольку он произошел от нее, а второе «состоит в утверждении, что в силу отличия человека от животных невозможно считать эти новые качества развившимися из животных организмов» (93, 39). На второе заблуждение указывает и В. Холличер. Он делает вывод, что человек перестанет быть предметом всяких мистификаций лишь в том случае, если будет, наконец, понятно, что биологические функции животных более высоко развиты в нас, подняты до человеческого уровня и включены «в новую и более сложную структуру отношений» (146, 25). Опровергая дуализм биологического и социального в человеке как эклектическую концепцию, С. С. Батенин делает глубоко верный вывод, что такой подход «противоречит диалектико-материалистическому монизму в определении человеческой природы» (32, 76, 77), что лишь взаимопроникающее единство этих начал представляет собой субстратную основу человеческой сущности. Основоположники марксизма не придавали понятиям «природа человека» и «сущность человека» конфронтального смысла. Они видели в природном становящееся социальное, то есть взаимодействие, переход этих начал.

Телесной организацией человека обусловлены его физические силы как производительные силы. Эти силы, как и телесная организация человека, относятся к «природным основам производства», представляют собой, по Марксу, «только наличное бытие рабочей силы», а труд «есть материальное проявление этой силы» (2, 23, 213, 214). Включив физические силы в понятие сущности человека и полагая их поэтому могущественными социальными силами, основоположники марксизма научно осветили историческое развитие человека и человечества на основе разделения труда и борьбы классов, а также раскрыли всемирно-историческое значение пролетариата как первой производительной силы всего современного человечества. Признание материалистически понятого единства духа и тела характеризует марксистский гуманизм как подлинно научную теорию человека.

2. *Труд и социальность* как родовые признаки человека. Марксистское положение о том, что труд в известном смысле создал самого человека и что люди отличаются от животных прежде всего тем, что умеют производить необходимые им средства к жизни, преобразуя природу и самих себя, является подлинно научным, историко-материалистическим объяснением происхождения человека и его родовой сущности. Идею самопорождения человека посредством труда высказал еще Гегель. Однако если идеализм и развивал деятельную сторону в понимании человека, труд отождествлялся при этом с сознанием и самосознанием, все ограничивалось активностью духа как такового. Отсюда действительный процесс происхождения человека в богатстве всех его родовых свойств оставался совершенно вне поля зрения.

Великой заслугой марксизма перед человекознанием явилось истолкование труда как чувственной, предметной деятельности, как практически духовного «обмена веществ» между человеком и природой, как материального производства. Такой труд в отличие от инстинктивной, приспособительной и односторонней жизнедеятельности животных есть деятельность *орудийная, целенаправленная* и *универсальная*, то есть охватывающая всю природу и создающая «вторую природу» — мир предметного, материального богатства. В этом своем качестве труд явился собственно человеческой жизнедеятельностью, способом производства индивидуальной и общественной жизни как человеческой жизни.

В данном случае имеется в виду труд вообще или «самый труд», как называл его Маркс, труд как вечное естественное условие человеческого существования, в какой бы социальной форме он ни проявлялся. Труд есть родовая способность и сила человека, который по природе своей является *созидателем, строителем, творцом.* Труд очеловечивал человека на протяжении всей его истории, раскрывая все новые и новые грани его существа.

Как собственно человеческая жизнедеятельность труд с самого начала явился способом общественного бытия людей. Чтобы производить, они должны

были вступать в определенные связи и отношения. Эти по необходимости складывающиеся связи и отношения в самом процессе труда и в обмене продуктами деятельности образовали общество, социальную жизнь людей. Формирование человека посредством труда явилось одновременно процессом возникновения общества. Социальность в основе своей есть производственная взаимосвязь между людьми. Формируясь деятельным существом, человек становился при этом социальным существом. Социальность — такой же кардинальный родовой признак человека, как и труд. Человек «как *родовое существо*»,— писал Маркс,— закономерно «себя делает всеобщим и коллективным существом» (2, 46, ч. 1, 486).

Социальная жизнь людей существенно отличается от стадной жизни животных. Стадо есть форма биологического существования и естественного воспроизводства вида. У животных в любой их организации нет отношений к природе и друг к другу, они ни к чему не «относятся», потому что сами суть природа. У них нет знания прошлого и предвидения будущего, нет истории «для себя». Пчелиный рой, писал Маркс, составляет в сущности лишь одну пчелу, и «все пчелы производят одно и то же» (2, 46, ч. 1,190). Другое дело — общество, являющееся естественно-исторической связью «саморазличающихся» индивидов, в основе которой лежит труд, отделивший человека от природы и обособивший его как субъекта деятельности. Общество с его множественными отношениями объективно опосредует человека, возбуждает и развивает его жизненную энергию, непрерывно увеличивает индивидуальные силы каждого и производительные силы всех. Характеризуя социальную природу человека, Маркс указывал: «общественный контакт вызывает соревнование и своеобразное возбуждение жизненной энергии [...] увеличивающее индивидуальную производительность отдельных лиц» (2, 23, 337). В обществе люди творят друг друга не только физически, но и духовно, передавая накопленный опыт, в нем человек Павел «как таковой, во всей его павловской телесности», писал Маркс, становится для

человека Петра «формой проявления рода «человек» (2, 23, 62). Гончая собака, приводил он пример, ничего не получает от силы дворовой собаки, как и последняя не получает никаких выгод от способностей первой быстро бегать. Животный индивид не обладает способностью воспринимать достоинства других индивидов, как и передавать их. Человек же обладает этими свойствами. «*Человеческая сущность* и есть *истинная общность* людей» (2, 1, 447).

По самой своей природе человек есть общественное животное, то есть существо социальное, которое может существовать и развиваться только в обществе и посредством общества. Родовая и социальная характеристики человека взаимообусловлены. Все его собственное бытие есть общественная деятельность, потому что он действует как человек. Результатом этой деятельности является всемирная история.

Экзистенциалистская концепция асоциального, автономного, изолированного человека, который существует сам по себе, равно как и все концепции больших и малых робинзонад суть не более, чем мифы. Практически такой человек невозможен. Даже самый крайний индивидуализм и отчуждение от общества есть негативная форма социального бытия, ибо жить в обществе и быть свободным от общества действительно невозможно. Это значило бы стать оторванным от самого себя.

Столь же несостоятельна буржуазная идея о том, что человек по сущности своей эгоистичен и агрессивен, что насилие в современном мире оправдано извращенной «природой человека» и что по этой же причине человечество обречено на вражду и войны. Ложность данной идеи опровергается не только социалистической практикой в современном мире, исключающей эксплуатацию человека человеком, войны и разбой, но и сущностью общества, как такового, представляющего собой всеобщее человеческое сотрудничество. Эта сущность часто подвергалась в истории искажениям, но она как раз и является истинной «природой» человека и социальной организации людей. Критикуя буржуазные

концепции, отрицающие коммунизм как высшее проявление человеческой солидарности и увековечивающие войну против всех, Д. Льюис верно утверждает, что «агрессивность, жажда власти и иные воинственные импульсы являются производными реакциями, проявляющимися вследствие социальных антагонизмов. Первичными взаимоотношениями между индивидами в обществе являются отношения товарищества и взаимной зависимости, возникающие на основе труда,— труда, который необходимо включает в себя подобные отношения сотрудничества» (93, 135, 136). За социальную дезорганизованность, пишет он далее, ответственна не природа человека, а общественная неустроенность. Сам же человек есть «единственное животное, которое мы по существу можем назвать социальным и моральным» (93, 18). Коммунизм призван вполне раскрыть и раскрывает эти великие сущностные силы человека.

3. *Сознание и язык.* Сознание производно от труда и общества. Рука научила человека думать. Сознание во всех его модификациях — мышление, рассудок, воображение — есть знание о мире, форма идеального отражения действительности и общественной связи человека с человеком. Как общественный продукт сознание существенно отличает человека от всего прочего живого мира. Сознание активно и могущественно. Оно проникает собою все другие сущностные силы человека, придает труду целеполагающий характер и вместе с тем выступает как истинно человеческая потребность, полнее всего выражающая себя в научном познании. Человек «должен» мыслить,— писали Маркс и Энгельс,— ибо одарен сознанием и может удовлетворить свои потребности только посредством деятельности, при которой он «вынужден пользоваться *также* и своим сознанием» (2, 3, 281).

Язык является материальным носителем, то есть наличным бытием сознания и потому — средоточием человеческой культуры. Родившись в обществе из настоятельной необходимости и потребности передавать друг другу накопленный опыт и знания, язык сложился как могущественная сила общения.

Человек — существо говорящее, а не только деятельное и мыслящее, и в этом также состоит его родовое достоинство. «Сначала труд, а затем и вместе с ним членораздельная речь явились двумя самыми главными стимулами» возникновения человека, указывал Энгельс (2, 20, 490). Сущностное значение языка для человека раскрыл И. П. Павлов в своем учении о второй сигнальной системе.

4. *Человеческая чувственность.* Это общее понятие охватывает, во-первых, все человеческие органы чувств, во-вторых, ощущения, восприятия, представления и, в-третьих, эмоции и переживания, то есть ту сферу человеческой психики, которая связана с непосредственным отношением к предметному миру, с живыми образами действительности и реакцией на них сообразно своим потребностям. В качестве генетической предпосылки человеческая чувственность имела инстинктивную, грубую чувственность животных. Ее человеческий характер сформировался благодаря труду и общественному бытию. Способность по-человечески видеть и слышать, писал Маркс, не готовый дар природы, а унаследованная «работа всей до сих пор протекшей всемирной истории» (1, 593, 594).

Человеческий характер всех чувств заключается в том, что они *умные, одухотворенные* чувства. Чувственно по природе своей сознание. Чувства сопутствуют исканиям разума и сами являются громадной познавательной силой. Они отражают мир в богатстве его чувственных проявлений. Чувственной является также вся человеческая деятельность. В труде самым непосредственным образом осуществляется чувственная связь человека с предметным миром.

Чувственность представляет собой и самостоятельную сущностную силу, которая проявляет себя в *созерцании* внешнего мира. Критикуя ограниченность созерцательного материализма, лишенного практической активности, основоположники марксизма тем не менее не отрицали самого созерцания как исходного пункта и важнейшего элемента познания, особого способа истинно человеческого отношения к миру и его освоения, наслаждения им.

В этом разумном чувствовании мира и наслаждении внешним миром проявляется и утверждается родовое могущество человека. Животные, которые непосредственно сливаются с природой, не обладают этой великой духовной способностью. Созерцанию человека подлежит весь объективный мир. Вне созерцательной способности, которая тоже, в свою очередь, формирует человека, остаются лишь фрагменты человеческой сущности, но не раскрывается сама живая, целостная сущность человека. Человек утверждает себя, как такового, не только посредством труда и сознания, но и посредством всех своих чувств.

Из-за тенденции понимать практику в качестве абсолютной формы жизнепроявления человека в нашей специальной литературе вместе с критикой созерцательного материализма нередко отбрасывается сама проблема чувственного созерцания как принадлежащая только «старому» материализму. О человеке говорится так, как если бы помимо труда у него, начиная с самого раннего детства и до глубокой старости, не было и нет никаких других отношений к миру: одна только бесконечная деятельность. Это глубочайшая ошибка. «Созерцательность,— справедливо писал С. Л. Рубинштейн,— не должна быть понята как синоним пассивности, страдательности, бездейственности человека. Она есть другой (в соотношении с действием, производством) способ чувственного отношения человека к миру, к бытию, способ чувственного отношения, познавательного отношения. Величие человека, его активность проявляются не только в деянии, но и в созерцании, в умении постичь и правильно отнестись ко Вселенной, к миру, к бытию» (158, 8—1969, 134). Концепции, в которых сущность человека сводится к одному лишь феномену деятельности, естественно, не могут дать и не дают истинного представления о человеке во всем богатстве его существа, а также о задачах человеческого развития, о воспитании чувств. Ограниченность этих концепций становится особенно очевидной, когда речь идет о детях, у которых чувственное отношение к действительности предваряет все другие отношения.

Человек — существо говорящее, а не только деятельное и мыслящее, и в этом также состоит его родовое достоинство. «Сначала труд, а затем и вместе с ним членораздельная речь явились двумя самыми главными стимулами» возникновения человека, указывал Энгельс (2, 20, 490). Сущностное значение языка для человека раскрыл И. П. Павлов в своем учении о второй сигнальной системе.

4. *Человеческая чувственность.* Это общее понятие охватывает, во-первых, все человеческие органы чувств, во-вторых, ощущения, восприятия, представления и, в-третьих, эмоции и переживания, то есть ту сферу человеческой психики, которая связана с непосредственным отношением к предметному миру, с живыми образами действительности и реакцией на них сообразно своим потребностям. В качестве генетической предпосылки человеческая чувственность имела инстинктивную, грубую чувственность животных. Ее человеческий характер сформировался благодаря труду и общественному бытию. Способность по-человечески видеть и слышать, писал Маркс, не готовый дар природы, а унаследованная «работа всей до сих пор протекшей всемирной истории» (1, 593, 594).

Человеческий характер всех чувств заключается в том, что они *умные, одухотворенные* чувства. Чувственно по природе своей сознание. Чувства сопутствуют исканиям разума и сами являются громадной познавательной силой. Они отражают мир в богатстве его чувственных проявлений. Чувственной является также вся человеческая деятельность. В труде самым непосредственным образом осуществляется чувственная связь человека с предметным миром.

Чувственность представляет собой и самостоятельную сущностную силу, которая проявляет себя в *созерцании* внешнего мира. Критикуя ограниченность созерцательного материализма, лишенного практической активности, основоположники марксизма тем не менее не отрицали самого созерцания как исходного пункта и важнейшего элемента познания, особого способа истинно человеческого отношения к миру и его освоения, наслаждения им.

В этом разумном чувствовании мира и наслаждении внешним миром проявляется и утверждается родовое могущество человека. Животные, которые непосредственно сливаются с природой, не обладают этой великой духовной способностью. Созерцанию человека подлежит весь объективный мир. Вне созерцательной способности, которая тоже, в свою очередь, формирует человека, остаются лишь фрагменты человеческой сущности, но не раскрывается сама живая, целостная сущность человека. Человек утверждает себя, как такового, не только посредством труда и сознания, но и посредством всех своих чувств.

Из-за тенденции понимать практику в качестве абсолютной формы жизнепроявления человека в нашей специальной литературе вместе с критикой созерцательного материализма нередко отбрасывается сама проблема чувственного созерцания как принадлежащая только «старому» материализму. О человеке говорится так, как если бы помимо труда у него, начиная с самого раннего детства и до глубокой старости, не было и нет никаких других отношений к миру: одна только бесконечная деятельность. Это глубочайшая ошибка. «Созерцательность,— справедливо писал С. Л. Рубинштейн,— не должна быть понята как синоним пассивности, страдательности, бездейственности человека. Она есть другой (в соотношении с действием, производством) способ чувственного отношения человека к миру, к бытию, способ чувственного отношения, познавательного отношения. Величие человека, его активность проявляются не только в деянии, но и в созерцании, в умении постичь и правильно отнестись ко Вселенной, к миру, к бытию» (158, 8—1969, 134). Концепции, в которых сущность человека сводится к одному лишь феномену деятельности, естественно, не могут дать и не дают истинного представления о человеке во всем богатстве его существа, а также о задачах человеческого развития, о воспитании чувств. Ограниченность этих концепций становится особенно очевидной, когда речь идет о детях, у которых чувственное отношение к действительности предваряет все другие отношения.

«Чувственная природа организма ребенка,— писал Маркс,— это первая связь, которая соединяет его с миром» (2, 1, 33).

Как существо глубоко, сильно и разнообразно чувствующее человек нуждается в предметах чувственного восприятия и реализует свою сущность посредством этих предметов. Он создает таким путем идеальный предметный мир, богатство своей предметной сущности. Для человека, писал Маркс, «все *предметы* становятся [...] *опредмечиванием* самого себя, утверждением и осуществлением его индивидуальности, *его* предметами, а это значит [...] *им самим*. То, *как* они становятся для него *его* предметами, зависит от *природы предмета* и от природы соответствующей ей *сущностной силы* [...]» (1, 593). В этом смысле можно говорить о том, что человек «произошел не только «от обезьяны», но и ото всей природы» (150, 254).

Высшей формой чувственной обусловленности человека внешним миром является *страсть*, как чувство, энергично стремящееся к своему предмету. Сильные страсти, любовь и ненависть, составляющие жизнь сердца и наше духовное богатство, могут переходить в страдание, которое в человеческом смысле тоже является способом, каким человек воспринимает и утверждает свое я. Чувственная палитра человеческой души удивительно богата и разнообразна. Современной наукой подсчитано, что только основных эмоций и чувств, положительных, нейтральных и отрицательных, у человека около семидесяти, в их числе такие, как удовольствие, радость, гордость, тоска, отчаяние, обида, ярость, симпатия, удивление. Чувственный мир человека, включающий в себя еще и интуицию как чутье истины, прямое созерцание сути вещей, безгранично велик, богат и разнообразен. Сущность человека характеризуется, однако, не только чувственным богатством, но и нравственным содержанием этого богатства — человечностью чувств, всемирной отзывчивостью души.

Над горем людским ты не плакал вовек, —
Так скажут ли люди, что ты — человек!

Саади

5. К числу родовых сил человека относится также *эстетическая способность*, то есть *умение чувствовать, понимать и творить красоту.* Это особая духовная и практическая сила человека. Чувство красоты, лежащее в ее основе, не повторяет общепсихологического отношения к миру. Оно специфично. Поэтому данная сторона человеческой сущности подлежит особому рассмотрению, что и будет нами сделано в следующей главе, поскольку этот вопрос имеет для темы книги самостоятельное значение.

6. *Свобода.* Всякая свобода есть познанная и реализуемая необходимость как в отношении к природе, так и в социальном плане. Свобода индивида — это присущая каждому человеку необходимость самоутверждения, выбор и осуществление своего призвания. Быть свободным — значит осознать нужду быть самим собой, проявлять на деле свою сокровенную сущность, развивать каждую свою родовую силу, то есть строить свою жизнь сообразно своей природе.

Свобода как насущное жизненное проявление человека неотделима от всех рассмотренных нами способностей и свойств. Она есть квинтэссенция и реальное бытие этих человеческих сил, осознание и практическое претворение собственной родовой сущности. Жизнеутверждение человеком самого себя во всей своей сложности и неповторимости и есть свобода. Она охватывает действительный процесс самоосуществления человека в определенных социальных условиях и внутреннюю его активность, волю и стремление быть тем, чем по родовому своему характеру он может быть. Свобода включает в себя этот поиск человеком самого себя, своего места в жизни, своего способа бытия. Она является особой побудительной силой человеческого существа вместе с индивидуальным временем как пространством человеческого развития.

Степень развития человека составляет меру того, насколько свобода реализовалась в человеке. Свобода тождественна счастью, то есть полноте и беспрепятственности человеческого развития, тождественна смыслу жизни. Поскольку свобода детерми-

нирована необходимостью, то не может быть абсолютной свободы. В суждениях о чисто «внутреннем деянии» и праве делать, что вздумается, утверждал еще Гегель, нет «ни малейшего даже намека понимания того, что такое есть в себе и для себя свободная воля [...]» (48, 7, 44). Ленин называл упомянутые суждения типично буржуазной или анархической фразой.

Личная свобода каждого возможна только в коллективе, который дает ему средства для всестороннего развития. Вместе с тем право человека на свободу основано на обособлении человека от человека. «Оно — *право* этого обособления, право *ограниченного*, замкнутого в себе индивида»,— писал Маркс (2, 1, 400). Он решительно и с отвращением отрицал фарисейские обоснования социального гнета и тирании такого, например, рода: человек, мол, несовершенен, порочен по природе своей, и потому «несвобода составляет сущность человека» (2, 1, 53). Совсем напротив, утверждал Маркс, человек совершенен, потому что одарен многими творческими силами и способен к совершенствованию. Он рождается свободным, а не появляется на свет в цепях. Рабом он становится посредством общества. Свобода не привилегия, а всеобщее право, насущная потребность каждого человека в своем развитии. Она есть драгоценнейшее украшение человеческой природы, тогда как несвобода, являющаяся утратой человеком самого себя, есть несчастье. «Когда мы видим боязливо скорчившегося, униженно гнущего спину индивида,— писал Маркс,— мы невольно осматриваемся, сомневаясь в своем существовании» (1, 169). Ставя понимание свободы в прямую связь со своим учением об истинной природе человека, Маркс делал вывод: «Свобода есть [...] родовая сущность всего духовного бытия» (2, 1, 59). Именно свобода составляет условие и способ подлинно человеческого существования.

Итак, мы рассмотрели основные сущностные силы, делающие человека собственно человеком. В их границах проявляется огромное количество человеческих способностей, склонностей, влечений. Сорок тысяч профессий, существующих сегодня в мире,

свидетельствуют об этом человеческом богатстве и разнообразии. Но именно рассмотренная совокупность физических и духовных сил и потребностей, а также общественных отношений, в которых они действуют, образует человеческую родовую сущность. Все эти способности сложились как силы, необходимые человеку, чтобы выжить и создать условия для своего развития. Сущностных сил человека сформировалось столько, сколько их было нужно для того, чтобы овладеть природой. Ни одна из них не могла возникнуть и развиться без совокупности всех других сил, а все они не могли бы функционировать при отсутствии прочих. Такое сопряжение означает не что иное, как взаимообусловленность и взаимообогащение на основе практики каждой силы всеми другими силами, например, труда — сознанием, языком, чувственностью и так далее, эстетической способности — трудом, сознанием, телесной организацией. Человек есть целостная система свойств, сил и потребностей. Это в высочайшей степени саморегулирующаяся и совершенствующаяся система со своей слаженной структурой. «Различные потребности внутренне связаны между собой в одну естественную систему»,— писал Маркс (2, 23, 368).

Универсальность человека составляет его специфическое качество. Сколько есть сил и свойств человека — столько и видов человеческой деятельности, средств существования, средств развития и наслаждения. Имеется непосредственная связь между совокупностью *всех* родовых сил человека и совокупностью *всех* общественных отношений, образующих исторический процесс. При этом своеобразие каждой сущностной силы человека определяет своеобразный способ ее бытия. Именно отсюда проистекает богатство человеческих деятельностей и бесконечность человеческих различий. В связи с этим мы говорим об интересных людях, сильных натурах, значительных характерах. Человек — это всегда уникальная индивидуальная модификация родовых и социальных свойств человека, всегда своеобразный комплекс ума и памяти, знаний и практического опыта, остроумия и вкуса, воображения и

красноречия, убеждений и веры, нравственных и мировоззренческих ориентаций, культурных и социальных интересов, понимания и чувства природы, вплоть до голоса и походки. «Чем большим количеством свойств я обладаю,— справедливо писал Фейербах, — тем большее значение я имею для других, тем обширнее объем моих воздействий, моего влияния. И чем *значительнее* кто-либо, тем больше я могу о нем *знать*» (139, 1, 156). Вариабельность человеческой родовой сущности поистине безгранична. Поэтому при одних и тех же социальных условиях имеет место поразительное разнообразие человеческих индивидуальностей.

Индивидуальный мир человека складывается лишь в обществе, посредством общения с другими людьми, отношений к природе, воспитания, обучения, образования. Но весь этот процесс формирования человека обусловлен также и *генетически*. Люди людьми рождаются, а не только становятся. Нельзя согласиться с тем мнением, что, поскольку способности человека являются результатом его социального развития, человек не обладает человеческой природой при рождении. Отсюда делаются выводы, что всякий талант, например, не является врожденным свойством человека, а всецело формируется обществом, что, следовательно, любого человека общество может сделать сколь угодно талантливым, если оно захочет, что нет плохих учеников, а есть только плохие учителя. Такая позиция весьма и весьма спорна. Она характеризуется бесцеремонной беззаботностью в самом подходе к проблеме, привычкой рассматривать социологию вне психологии, психологию вне сознания, сознание вне физиологии.

В основе всех способностей как реально действующих человеческих сил лежат *задатки*, то есть прирожденные особенности нервно-мозгового аппарата, определенные анатомо-физиологические свойства человека. Только из них, этих задатков, полученных по наследству или врожденных, развиваются человеческие способности. «Вы от человека отбрасываете как бы все, что прирожденное,— писал И. П. Павлов,— и отдельно получаете то, что он

приобрел. Это абстракция, а реальность — это есть фенотип, то есть с чем родился и что представляет собой человек в результате индивидуальной жизни» (158, 9 — 1970, 145). О наличии у людей индивидуальных генных комбинаций, задатков как физиологической основы способностей свидетельствуют современная физиология, психология, философия *.

Способности человека формируются из врожденных анатомо-физиологических задатков, составляющих, как и темперамент, многозначную основу для обусловленной обществом чеканки индивидов и формирования их характера. Перешедшая от предков совокупность задатков, генетических структур и процессов составляет генотип индивида, который варьируется условиями развития. Не только способности в виде задатков, но и органы этих способностей даны человеку от природы.

Опровергая расистские, евгенические и другие теории о полноценных и неполноценных расах, нациях, классах, увековечивающие антагонизм между людьми, марксизм тем не менее не отрицает богатого спектра человеческих природных различий. Он исходит из того, что существует врожденная *равнозначность* всех людей в *пределах природной нормы*. Различия же существуют в ее границах. Каждый человек одарен по-своему. Не родившись поэтом, человек всегда бывает одарен какими-либо другими творческими задатками. Каждый человек при надлежащих условиях обладает равной возможностью развития, ибо каждый рождается с талантом быть человеком.

То, что мы называем дарованием, одаренностью, есть именно *дар*, то есть та самая человеческая природа, которой люди обладают при рождении. «*Человек*,— писал Маркс,— [...] наделен *природными*

* «Многое из того, что мы считаем специфически человеческим, приобретенным человеком после рождения, — пишет физиолог П. К. Анохин, — на самом деле содержится в нашей генетике, заготовлено в нашей природе». — Ленинская теория отражения и современная наука. М., 1966, с. 291. См. также: Т. Е. Артемьева. Методологический аспект проблемы способностей. М., 1977; А. Г. Ковалев. Психология личности. М., 1972; Л. А. Венгер. Педагогика способностей. М., 1975.

[...] *жизненными силами* [...] эти силы существуют в нем в виде задатков и способностей, в виде *влечений»* (1, 631). Существует целый мир человеческих наклонностей и производственных дарований, которыми «обладает организм, живая личность человека» (2, 23, 178).

В результате того, что люди одарены неодинаково, имеет место естественная односторонность характеров, один человек физически или умственно превосходит другого. Природные различия между индивидами, которые являются отправным пунктом всякой общественной организации людей, коренятся именно в различных человеческих задатках. Смысл коммунизма в том собственно и состоит, чтобы обеспечить «действительное развитие [...] задатков» (2, 3, 282) каждого человека. Признание человеческих задатков, генетически определяющих способности и таланты, есть в известном смысле и признание врожденно-наследственного характера самих способностей, вот почему основоположники марксизма говорили о задатках и способностях чаще всего как об однородных понятиях. Они отрицали человеческую унификацию. В своем конкретном жизненном проявлении люди разные. Выступая против идей так называемого «казарменного коммунизма», Ленин утверждал, что в отношении способностей у людей нет одинаковости, что «само собой разумеется [...] в этом смысле люди не равны. Ни один разумный человек [...] не забывает этого» (7, 24, 361, 362). И в социалистическом обществе нелепо ждать равенства способностей, физических и душевных сил отдельных личностей. «[...] индивиды [...] не были бы различными индивидами, если бы не были неравными» (2, 19, 19).

Родовая сущность есть естественно-историческая сущность человека, которая видоизменяется, развивается в ходе общественно-исторической практики. Вместе с тем она не тождественна конкретно-исторической характеристике человека, при всей их взаимосвязи, как не тождественно всеобщее и особенное в явлениях. Чтобы быть капиталистом, надо обязательно быть человеком, но чтобы быть человеком — не обязательно быть капиталистом. С унич-

тожением классовых различий родовые характеристики останутся основополагающими для человека.

Родовая сущность есть *истинная,* «собственная сущность» (2, 1, 593, 594) человека. Это марксистское положение, в котором выражена безграничная вера в творческие силы, благородство и могущество человека, имеет большое методологическое значение. Оно в принципе опровергает буржуазные концепции, утверждающие в качестве истинной сущности человека всевозможные пороки, бездушие, звериные инстинкты, эгоизм и насилие, то есть все, что лишает человека исторической перспективы. При всей изуродованности человеческого бытия в классовых обществах, при всей гипертрофии или атрофии человеческих качеств истинная сущность человека в другом — в совокупности множества творческих сил и способностей. Чтобы дать выход собственно человеческим силам, надо в корне изменить условия жизни, искажающие и деформирующие человека. Таков был *революционный вывод* Маркса и Энгельса. Именно признание ими родовой сущности истинной сущностью человека явилось теоретической основой их учения об историческом прогрессе человека, о возможности всестороннего гармонического развития человека при коммунизме.

родовая сущность?

[...] *жизненными силами* [...] эти силы существуют в нем в виде задатков и способностей, в виде *влечений»* (1, 631). Существует целый мир человеческих наклонностей и производственных дарований, которыми «обладает организм, живая личность человека» (2, 23, 178).

В результате того, что люди одарены неодинаково, имеет место естественная односторонность характеров, один человек физически или умственно превосходит другого. Природные различия между индивидами, которые являются отправным пунктом всякой общественной организации людей, коренятся именно в различных человеческих задатках. Смысл коммунизма в том собственно и состоит, чтобы обеспечить «действительное развитие [...] задатков» (2, 3, 282) каждого человека. Признание человеческих задатков, генетически определяющих способности и таланты, есть в известном смысле и признание врожденно-наследственного характера самих способностей, вот почему основоположники марксизма говорили о задатках и способностях чаще всего как об однородных понятиях. Они отрицали человеческую унификацию. В своем конкретном жизненном проявлении люди разные. Выступая против идей так называемого «казарменного коммунизма», Ленин утверждал, что в отношении способностей у людей нет одинаковости, что «само собой разумеется [...] в этом смысле люди не равны. Ни один разумный человек [...] не забывает этого» (7, 24, 361, 362). И в социалистическом обществе нелепо ждать равенства способностей, физических и душевных сил отдельных личностей. «[...] индивиды [...] не были бы различными индивидами, если бы не были неравными» (2, 19, 19).

Родовая сущность есть естественно-историческая сущность человека, которая видоизменяется, развивается в ходе общественно-исторической практики. Вместе с тем она не тождественна конкретно-исторической характеристике человека, при всей их взаимосвязи, как не тождественно всеобщее и особенное в явлениях. Чтобы быть капиталистом, надо обязательно быть человеком, но чтобы быть человеком — не обязательно быть капиталистом. С унич-

тожением классовых различий родовые характеристики останутся основополагающими для человека.

Родовая сущность есть *истинная*, «собственная сущность» (2, 1, 593, 594) человека. Это марксистское положение, в котором выражена безграничная вера в творческие силы, благородство и могущество человека, имеет большое методологическое значение. Оно в принципе опровергает буржуазные концепции, утверждающие в качестве истинной сущности человека всевозможные пороки, бездушие, звериные инстинкты, эгоизм и насилие, то есть все, что лишает человека исторической перспективы. При всей изуродованности человеческого бытия в классовых обществах, при всей гипертрофии или атрофии человеческих качеств истинная сущность человека в другом — в совокупности множества творческих сил и способностей. Чтобы дать выход собственно человеческим силам, надо в корне изменить условия жизни, искажающие и деформирующие человека. Таков был *революционный вывод* Маркса и Энгельса. Именно признание ими родовой сущности истинной сущностью человека явилось теоретической основой их учения об историческом прогрессе человека, о возможности всестороннего гармонического развития человека при коммунизме.

родовая сущность

Глава третья

ЧЕЛОВЕК И КРАСОТА

> Красота сама по себе есть качество и заслуга, и при том еще великая.
>
> *В. Г. Белинский*

> [Я называю] любовь к прекрасному вообще [...] основной чертой человека.
>
> *Л. Фейербах*

> Жизнь есть требование от бытия смысла и красоты.
>
> *А. А. Ухтомский*

Вопрос о красоте занимает весьма важное место в сущностном определении человека. Эстетическая способность как одна из человеческих родовых сил есть способность воспринимать красоту, наслаждаться красотой и творить красоту. Эстетические отношения, являясь существенным звеном в системе всех общественных отношений, формирующих человека, представляют собой отношения человека к красоте, по поводу красоты, с точки зрения красоты и всех ее модификаций — трагического, возвышенного, комического. И, наконец, красота непосредственным образом связана с проблемой гуманизма искусства, поскольку последнее является особым миром прекрасного и как таковое — могущественным способом познания и воспитания человека.

В рассмотрении всех этих сложных вопросов о природе красоты, природе эстетического чувства и природе эстетических отношений как человекообразующих отношений и чувств необходимо прежде всего определить методологические принципы исследования, в свете которых можно правильно понять эту проблему в целом. Только анализ эстетических отношений как специфических отношений человека и общества к действительности в плане основного вопроса философии и последовательно

материалистического его решения (существует ли красота объективно или она — порождение человеческой головы) способен научно раскрыть не только самую природу эстетического, но и характер эстетических детерминаций человека.

Принципиальное значение имеет для нас, особенно в плане данного исследования, понимание сущности эстетического основоположниками марксизма-ленинизма, которые были продолжателями лучших традиций материалистической эстетики. Это тем более важно еще и потому, что в современной эстетической литературе вопрос о природе эстетического крайне запутан, вплоть до отрицания предметного содержания эстетического и подмены этого содержания социальным или личностным смыслом. Полезно обратиться к эстетическим взглядам Маркса, каковы они есть, без произвольных их интерпретаций.

Характеризуя эстетическое чувство как собственно человеческую способность наслаждаться предметным миром, Маркс видел в нем одно из высших проявлений универсальной человеческой чувственности. Как таковое, оно подчинено всем ее *общим законам*. Эстетическое чувство в самых разнообразных его проявлениях (чувство прекрасного, возвышенного, трагического, комического) есть осознанная духовная сила человека. Оно всегда предметно, так как выражает в форме переживания отношение человека к предметам реального мира, а сами эти предметы существуют для него чувственно. Природа эстетического чувства, как и всякого другого человеческого чувства, следовательно, материалистична.

Эстетическое чувство сформировалось в труде и благодаря труду. Собственной деятельностью человек создал человеческий вкус к природе, человеческое чувство природы, то есть чувство красоты. Труд как целесообразная (по законам красоты) деятельность открыл человеку красоту всех вещей и тем самым обогатил его великой духовной силой. Эстетическое чувство формировалось у человека также на основе чувственного восприятия всего окружающего предметного мира. «Лишь благодаря предметно развернутому богатству человеческого

существа,— писал Маркс,— развивается, а частью и впервые порождается [...] музыкальное ухо, чувствующий красоту формы глаз,— короче говоря, такие *чувства*, которые способны к человеческим наслаждениям и которые утверждают себя как *человеческие* сущностные силы» (1, 593).

Здесь в сжатой форме определено, что эстетическое чувство человека генетически есть дальнейшее развитие чувственности животных и вместе с тем — новая по своему качеству чувственность, порожденная жизнедеятельностью человека *. Эстетическое чувство, могущее возникнуть и возникшее только на основе и в связи с уже сложившимся «предметно развернутым богатством человеческого существа», то есть с чувственно-практическим опытом и знанием человека (а также созданным благодаря труду человека вещным миром, который становится как бы зеркалом его сущности), явилось своего рода высшим результатом становления человека, специфическим интегральным выражением всех его сил. Это способность действительно по-человечески наслаждаться трудом, природой, духовностью, людьми, миром и утверждать себя как человека посредством такого наслаждения. Эстетическое чувство не только радикально отделило человека от его предков, но и как бы завершило его собственную сущность, без чего человек не был бы человеком. На Востоке есть пословица: радость родила глаза.

Специфика эстетического чувства состоит в том, что оно связано с восприятием и переживанием красоты. Понять природу этого чувства можно, следовательно, только через посредство его предмета. Возникает вопрос: что же такое красота?

Делались бесчисленные попытки определить красоту, понять ее смысл, раскрыть ее «тайну». Труд-

* «Эстетические чувства, — пишет А. Н. Лук, — относятся к числу высших социальных чувств, но они возникли отнюдь не путем материализации некоей мифической социальной субстанции. Эстетические чувства развились на базе обычного физиологического аппарата эмоций [...] имеют свою физиологию и биохимию [...] Свойства внешних объектов должны быть соотнесены с психо-физиологическими свойствами человека, и на этом пути следует искать разгадку чувства прекрасного» (88, 44).

ность всегда состояла в том, что красоту несут в себе и гроздь рябины, и человеческий разум, и звезды. Сложно найти для всего этого эстетического многообразия единую научную формулу. К тому же на понимании прекрасного заметно сказывались всегда мировоззренческие различия между мыслителями. Однако повседневный чувственный опыт убеждал людей, что красота «разлита» вокруг, что красивые предметы, явления и лица содержат некую властную силу обаяния, которую каждый человек в той или иной мере испытывает на себе. Красота производит заметные перемены в душе, просветляет, волнует и радует человека. Люди ощущают потребность в красоте, как и потребность в физическом и нравственном здоровье. В результате исторически складывалось убеждение, что существование красоты в мире есть такой же непреложный факт, как существование земли, солнца, человека. Это убеждение всегда выражала материалистическая эстетика. Она обосновывала, что красота объективна, представляет собой свободное и полное проявление жизни, жизненности, бытия в индивидуальных формах.

В задачу автора не входит обзор истории эстетической мысли. Отметим лишь те ее искания, которые получили одобрение и высокую оценку или же, напротив, вызвали полное отрицание со стороны основоположников марксизма-ленинизма. Ими неизменно поддерживалась и развивалась материалистическая линия в эстетике, попытки непосредственно связать понимание красоты с учением материализма. Таким философом явился, например, Тит Лукреций Кар. Это, по словам Маркса, был «свежий, смелый, поэтический властелин мира» (1, 169). Определение «поэтический» в отношении к данному философу не случайно. В поэме «О природе вещей» Лукреций Кар представил природу не только в ее объективной реальности, но и в богатстве ее форм и свойств, в ее «красочной чувственности», показал поэтическое качество природы, то есть ее красоту. Вслед за Эпикуром он эстетически обогатил материализм, изъяснил материальный мир в его чувственных эстетических проявлениях. Именно природа,

в которой содержится красота как надлежащая мера в вещах, научила людей создавать красоту, считал он. Идея о том, что красота как закон лежит в основе всего земного бытия и космоса, пронизывает все эстетическое учение древнегреческих материалистов, считавших восприятие красоты мира и вещей в нем высшей человеческой радостью.

Эти же идеи относительно красоты разделяли и мыслители эпохи Возрождения. Прекрасное, считал Л. Б. Альберти, даровано самой природой, являющейся великим мастером форм. Весьма важно для нашей темы также замечание Маркса и Энгельса о том, что у Бэкона «материя улыбается своим поэтически-чувственным блеском всему человеку» (2, 2, 143). Собственный («свой») «поэтический блеск» материи и есть красота в природе. Материя, учил философ, сама вечно творит красоту путем внутреннего напряжения и «муки», порождая бесчисленные отношения между предметами природы, их формами, цветами и звуками, частями и целым. Она прекрасна потому, что излучает самородный свет своих явлений, содержит в себе предметно чувственное богатство. Красота есть прирожденное свойство материи, это суть формы совершенного ее проявления. Материя Бэкона чувственно-поэтически улыбается всему человеку (в этом Маркс и Энгельс выражали полное согласие с философом), потому что сама она была понята во всем богатстве и разнообразии проявлений, включая и ее эстетические свойства.

Эта философская линия была продолжена французскими материалистами, видевшими красоту в совершенстве реальных предметов, и Л. Фейербахом, который категорически отверг как «спекулятивный фокус» тезис И. Г. Фихте о том, что в эстетическом восприятии мы всегда воспринимаем только свое собственное состояние. Этот субъективный эстетический принцип в корне ложен, как и гегелевское тождество мышления и бытия в эстетике. Идеализму, утверждал Фейербах, все дано в мысли и ничего чувственным образом, поэтому он никогда не доходит до бытия как такового. Идеалист всегда невосприимчив и глух к самым очевидным доказательствам, он лишен подлинного эстетического вос-

приятия. Чтобы обрести последнее, надо видеть мир, каков он есть, ибо красота как чувственное явление объективна *«фактически* и *воистину»* (139, 1, 267).

Эстетическое восприятие материального мира осуществляется, по Фейербаху, путем созерцания, то есть чувственного постижения действительности, которое доставляет нам сущность, непосредственно совпадающую с явлением. В созерцании человек всегда выходит за «пределы самого себя», тогда как в мыслях он «остается в самом себе», в созерцании «предмет меня *определяет*, в мышлении я *определяю* предмет» (139, 1, 125). Созерцание поэтому является самой универсальной связью человека с внешним миром. Причем теоретическое созерцание первоначально есть эстетическое созерцание. Этот тезис после засилия идеалистической эстетики реабилитировал действительность эстетически. Он получил впоследствии широкое развитие в эстетике русских революционных демократов. Н. Г. Чернышевский утверждал: «Прекрасное есть жизнь, соответствующая нашим понятиям о жизни. Именно в предметах, которые выказывают в себе жизнь или напоминают нам о жизни, содержится истинная, высочайшая красота» (152, 1, 65). Природа и жизнь, считал он, производят прекрасное без каких-либо усилий, и в мире «прекрасно то, что превосходно в своем роде, то, лучше чего нельзя себе вообразить в этом роде» (151, 7). Признавая в качестве содержания прекрасного независимую от человеческой фантазии жизнь, Чернышевский диалектически связывал восприятие жизни с образом мыслей людей и их представлениями о хорошей, настоящей жизни, в результате чего не все в действительности прекрасно, но то, что прекрасно, есть именно сама жизнь в ее наиболее полных, здоровых и совершенных проявлениях. Великий мыслитель сформулировал, таким образом, сущность и границы прекрасного как сферы всего говорящего нам о жизни, социальный характер эстетических отношений человека и действительности и эстетический критерий восприятия жизни.

С этих последовательно материалистических по-

зиций, завещанных революционно-демократической эстетикой, подошел Ленин к критике философии махизма, в которой прекрасное понималось субъективно-идеалистически, как некие гармонизирующиеся мысли человека, в связи с чем развивался тезис о том, что в области прекрасного нет объекта без субъекта и что, следовательно, «ощущения голубого, твердого и пр.» суть «создания якобы чистого разума, как химера» (7, 18, 172). Объяснялось это до наивности просто. Эстетические чувства и мысли принадлежат субъекту — значит, никакого источника вне субъекта они не имеют.

Но, возражал Ленин, если «иных чувств, как человеческих, т. е. «субъективных»,— ибо мы рассуждаем с точки зрения человека, а не лешего,— не бывает» (7, 18, 113), это еще вовсе не означает, что они не имеют своего предмета. Таким предметом является объективный мир. «Наивный реализм» всякого здорового человека, не побывавшего в сумасшедшем доме или в науке у философов-идеалистов, состоит в том, что вещи, среда, мир существуют *независимо* от нашего ощущения, от нашего сознания, от нашего *Я* и от человека вообще. [...] *опыт* создает наше убеждение в том, что вещи, мир, среда существуют независимо от нас. Наши ощущения, наше сознание есть лишь *образ* внешнего мира» (7, 18, 65, 66). Ленин опровергал махистские измышления в эстетике с тем большей резкостью, что они были идейной платформой всего декадентского искусства.

В эстетической теории марксизма-ленинизма имеются многие прямые и четкие суждения о действительной природе эстетического. Маркс, Энгельс и Ленин неизменно исходили из того, что красота есть объективное свойство чувственного мира. Это утверждение вытекало из всего их материалистического учения. Маркс раскрыл сущность красоты на примере золота и серебра — тех благородных металлов, которые, будучи практически почти «излишними», бесполезными и ненужными, являются вместе с тем «самыми металлическими», то есть самыми красивыми.

К теме золота и серебра он обращался во всех

своих основных экономических работах в связи с ролью этих металлов в качестве денег. Считая, что эстетические свойства золота и серебра не лежат вне сферы политической экономии, Маркс вместе с тем четко отграничивал данные свойства от их социально-экономического значения и функций, от монетной формы — этого существенного признака их социального значения. Характеризуя эстетическую ценность золота и серебра как *потребительную стоимость*, он указывал, что в этих металлах «меновая стоимость противостоит ей в виде денег» (2, 46, ч. 1, 219). Маркс писал в данной связи, что не экономические функции золота и серебра, а именно «их эстетические свойства делают их естественным материалом роскоши, украшений, блеска, праздничного употребления» (2, 13, 136).

Эти *естественные* свойства золота и серебра, имеющие непреходящий характер, представляются «самородным светом, добытым из подземного мира, причем серебро отражает все световые лучи в их первоначальном смешении, а золото лишь цвет наивысшего напряжения, красный. Чувство же цвета является популярнейшей формой эстетического чувства вообще» (2, 13, 136). Данное положение прямо говорит о признании Марксом объективности прекрасного в самой природе. «Блестящая окраска. Блеск золота, белизна серебра. Великолепие [...]» (2, 46, ч. 1, 120) являют себя тем, что они есть. Золото и серебро, а также часто упоминаемые Марксом в плане красоты разнообразные драгоценные камни, мрамор, жемчуг, как и вся природа, к которой они принадлежат, обладают реальными эстетическими свойствами. Последние обнаруживаются людьми, становясь предметом духовного наслаждения, а не прикладываются к природе путем «вчувствования», «самопроецирования», имманентной оценки, «интроекции» и так далее. Подобного рода субъективациям сопутствуют лишь призраки прекрасного. Истинное же, здоровое эстетическое отношение исходит из конкретных вещей. Красоту люди находят в самой природе. Красота есть открытие, нега зрения и слуха, духовное удовлетворение предметом. Считая красоту признаком высших

форм развития материи во всех ее родах и видах, Маркс писал, в частности, об эстетической генеалогии золота: «Природа при его изготовлении предвосхитила искусство» (2, 46, ч. 1, с. 121).

Эстетическое свойство лежит перед чувствами, а не является порождением чувств. Это свойство представляет собой богатство «природной сущности» (1, 594) в виде наиболее полных проявлений жизни, *ощутимого выражения реального совершенства предметов*. Эстетическое чувство возникает лишь благодаря соответствующему предмету и создается восприятием последнего. Действительный человек, писал Маркс, это стоящий на прочной, хорошо округленной земле человек, «вбирающий в себя и излучающий из себя все природные силы» (1, 630).

В известном смысле человек подобен растению, которое является предметом солнца — в качестве средства обнаружения животворной силы светила, его предметной сущностной силы. «В слухе поэтому природа слышит самое себя [...] в зрении она видит самое себя. Человеческие чувства, таким образом, образуют ту среду, в которой, как в фокусе, отражаются процессы природы и в которой они, воспламенившись, излучают свет явлений» (1, 57). Тот же взгляд на прекрасное высказывал и Энгельс. В статье «Ландшафты» (2, 11, 55—61), восхищаясь зеленью моря, сливающейся «с чернильной синевой неба и золотом солнца в один чудесный цвет», он писал, что при эстетическом созерцании и переживании этой картины природы исчезают все мелкие заботы, все воспоминания о врагах света и их хитростях, и ты растворяешься в гордом сознании свободного, бесконечного духа! Именно благодаря объективности эстетических свойств возможно и эстетическое освоение мира, а следовательно, возможно эстетическое формирование самого человека. В противном же случае нечего осваивать.

Признанием объективного характера красоты основоположники марксизма опровергали идеалистические концепции красоты, согласно которым все чувственные качества существуют в душе, а не в объекте, или имеют чисто формальное значение (Д. Юм, И. Кант) и которые тем самым в эстетиче-

ской сфере отрывали человека от внешнего мира, трактовали эстетическое бытие человека в духе априоризма и спекулятивности. Маркс и Энгельс в своей эстетике *связали* человека со всем внешним миром.

Разумеется, эстетическое чувство, как и суждения о красоте, обусловлено также субъектом, поскольку они принадлежат ему, образуют его внутренний духовный мир, взаимосвязаны со всем образом его мыслей и чувствований, с его желаниями и стремлениями. Это сложные духовные образования, которые опосредованы классовым сознанием и психикой людей, живущих в классовом обществе. Субъективные различия в эстетических отношениях к миру объясняются и тем, что объективный мир разными своими гранями преломляется во внутреннем мире каждого человека; различны бывают по многим причинам масштаб и глубина постижения людьми прекрасного в действительности, а также степень подготовленности наших глаз и ушей к тому, чтобы правильно видеть и слышать вещи, то есть воспринимать их эстетически. Прекраснейшие явления реального мира оставляют человека порой равнодушным или сосредоточенным на совсем других сторонах своей деятельности. Марксизм-ленинизм не отрицает относительности эстетических суждений, но и не сводит их к этой относительности. Он с порога отбрасывает эстетический субъективизм и релятивизм, которые устраняют объект эстетических отношений — реальный мир с его красотой — и делают самостоятельными мирами эстетические понятия, мистифицируя тем самым человека и его сущность. «Для объективной диалектики,— писал Ленин,— *в* релятивном *есть* абсолютное. Для субъективизма и софистики релятивное только релятивно и исключает абсолютное» (7, 29, 317).

Природа эстетических суждений диалектична. Вопрос заключается в том, как мировоззренчески осмысливается эта диалектика. Субъективизм рассматривает диалектику объекта и субъекта на основе абсолютизации активности субъекта, то есть идеалистически. Примером тому является так называемая «философия практики», получившая разви-

тие на страницах югославского журнала «Праксис». Из марксистского учения о практике она выхолащивает его объективный, социально-исторический смысл. Практика сводится лишь к ничем не детерминированной творческой деятельности субъекта, к «беспредпосылочной активности духа» и любым мистификациям, вплоть до религии. Понятая таким образом, то есть в форме абсолютно свободных, волевых духовных акций личности, «чистого опыта», она принимается за единственно сущее, поэтому вместо всеобщей связи человека с внешним миром предстает некой перегородкой, отделяющей человека от внешнего мира. Сознание гипертрофируется, таким образом, до степени силы, творящей мир и красоту. Оно не отражает действительность, а проецирует, корреспондирует себя на нее.

Спонтанная деятельность творческого духа объясняется этими современными ревизионистами ссылками на аксиологию. Ценностная ориентация человека в мире, которую марксизм рассматривает в связи с познанием мира, трактуется ими вне познания. Устанавливается разрыв между познанием и оценкой. Последняя интерпретируется как отношение, при котором все тот же «самостийный» субъект отражает себя в объекте. В результате гносеология полностью растворяется в аксиологии, в индивидуальной или социальной саморефлексии. В качестве оценочных и потому якобы совершенно произвольных отношений особенно выделяются эстетические отношения, в связи с чем проповедуется реализм «без берегов», то есть различные формы субъективистского творчества. Искусство конструирует, по мнению Р. Гароди, совсем иную действительность, с другими законами созидания и другой красотой, с другими критериями оценки. Наиболее полным и совершенным выражением инициативной духовности личности, считает он, являются магия и мифотворчество, которые представляют собой высшую форму человеческого существования. Именно из этого абсолютного субъективизма, отрывающего человека от мира и других людей, произросла у Гароди впоследствии концепция так называемого «нового гуманизма» или «гуманизированного марксиз-

ма», согласно которой истинная сущность человека сводится к имманентной деятельности личностного духа, к темным глубинам бытия, таинственному «Я».

Ничего марксистского в этой философско-эстетической концепции, переворачивающей все представления о мире, красоте и человеке, разумеется, нет. Всякое сведение сознания к самосознанию, указывал еще Маркс, ведет лишь к безнадежной пустоте беспредметного человека, у которого вместо всего сущностного богатства мира рефлектируется лишь одно «*мистическое* чувство», как «*скука*, тоска по содержанию» (1, 639). Поэтому какие бы «синтезы» объекта и субъекта такого рода ни провозглашались сегодня в эстетике, смысл их один — идеализм, мистицизм. И, напротив, марксизм-ленинизм трактует диалектику объекта и субъекта на основе несотворимости и неуничтожимости объекта, то есть материалистически, исходя из учения об объективной истине. Эстетическое познание мира нисколько не противоречит принципам этого учения, а лишь специфически их выражает. Говоря о любых, в том числе и эстетических предметах реального мира в их отношениях к человеку, Маркс раскрывал материалистическую диалектику этих отношений: «То, *как* они становятся для него *его* предметами, зависит от *природы предмета* и от природы соответствующей *ей сущностной силы*; ибо именно *определенность* этого отношения создает особый, *действительный* способ утверждения» (1, 593). В этом высказывании методологически важно и положение о том, что эстетическое восприятие предмета, будь то лес, небо, горы, море, обусловлено природой данного предмета, и положение о том, что само эстетическое чувство соответствует природе этого предмета. Определенность такого отношения и есть эстетический способ утверждения предмета посредством человека и человека — посредством прекрасного предмета.

В противоположность субъективизму, основоположники марксизма говорили о такой субъективности эстетических отношений, которая не отрицает реального предмета этих отношений и представляет собой «субъективность *предметных* сущностных сил,

действие которых должно поэтому быть тоже *предметным*» (1, 630). Предметность же субъективного эстетического чувства и сознания означает власть предметной сущностной силы над человеком и требование относиться «*ко всякой вещи* так, как того требует *сущность самой вещи*» (2, 1, 7). Субъективное не противоречит, не противопоставлено, не чуждо эстетическим свойствам мира, а является их идеальным отражением. Такое решение вопроса и есть собственно последовательное проведение диалектического материализма в эстетике.

Человек относится к миру эстетически, потому что является существом, способным присваивать себе всю неорганическую природу (не принадлежащую его организму) не только практически, теоретически, но и как объект красоты, как чувственно-духовную пищу, которую он должен «вкусить и переварить», чтобы духовно жить. Таким образом, в эстетическом восприятии человек воспринимает не самого себя, а именно внешний мир. Положение Маркса о том, что человек созерцает себя в созданном им мире, относится лишь к предметам, произведенным самим человеком, и отражает лишь один момент диалектики человека и природы, ибо и в предметах, созданных людьми, мы эстетически воспринимаем прежде всего их собственную сущность. Открытие прекрасного в объективном мире явилось победой человека над хаосом и случайностью, духовной победой человека над природой, которую он научился осваивать практически. Чувство прекрасного сформировалось как истинно человеческое чувство свободы, чувство преодоленной, превзойденной необходимости природы. Этим чувством человек утвердил себя в окружающем его мире как человек.

Эстетическое чувство в форме удивления и светлой радости является гносеологическим подтверждением эстетического достоинства самих вещей и явлений. Это чувство как бы наполняется их, вещей, собственной сутью и величием. Из всех отношений к действительности, обусловленных со стороны субъекта его индивидуальностью и его общественными интересами, эстетическое отношение по специфике своей *бескорыстно*. Другая отличительная

черта эстетического отношения — его *непосредственность*. Оно есть наслаждение предметом *ради самого этого предмета*, идет ли речв о растениях и животных, о восходе солнца или о самом человеке. Это, как писал Маркс, «отношение к *вещи* ради вещи» (1, 592). Наслаждаться — значит любить вещь саму по себе.

Красота и польза не противостоят друг другу, но и не тождественны. Предмет эстетического отношения может быть и полезным (лес, река и т. д.), но он только тогда доставляет нам эстетическую радость, когда совершенен по своей природе. Далеко не все полезное прекрасно. Нередко польза оказывается губительной для красоты. «От практического интереса вожделения,— отмечал Гегель,— интерес искусства отличается тем, что он оставляет свой предмет существовать в его свободной независимости, между тем как вожделение, употребляя свой продукт для извлечения из него пользы, разрушает его» (48, 12, 41). Человек в отличие от животного оказался способным эстетически относиться к миру именно потому, что он в состоянии быть свободным от непосредственной нужды и, как писал Маркс, «свободно противостоит своему продукту» (1, 566). Общественный человек способен к истинно человеческим наслаждениям лишь тогда, когда «потребность и пользование вещью утратили свою *эгоистическую* природу, а природа утратила свою голую *полезность*» (1, 592).

У красоты нет прямого утилитарного назначения, хотя она и может быть использована в такого рода внешних целях. Как таковая, она «полезна» лишь в том высоком смысле, что, являясь сущностной силой мира, благодетельна для духовного развития человека. Красота обогащает, возвышает и обновляет человека в его чувствах. В эстетическом любовании миром человек «доходит» до вещей, какими они являются в действительности, чувственно соотносится с ними на уровне их сущностных свойств и растет духовно. Эстетическое чувство и сознание есть поэтому добро, благо для человека. В красоте объединяются — истина, польза и добро, что делает ее силой особенно могущественной.

Чувственное познание красоты достигается избирательно, путем сравнения данного предмета со всеми другими предметами, составляющими чувственное богатство мира. Эта мысль блестяще развита у Дидро в его концепции красоты как результата отношений. Воспринимать красоту — значит угадывать наилучшее качество вещей и явлений, выделять это качество из всех других и духовно наслаждаться им. Восприятие красоты есть познание несравнимости в сравнении. Маркс и Энгельс писали, ссылаясь в качестве примера на имя итальянской певицы прошлого века Ф. Персиани, что люди «в своей сравнительной оценке, опирающейся на нормальную организацию их ушей и на музыкальное образование, способны понять ее (Персиани.— *И. С.*) несравнимость» (2, 3, 442). В данном случае речь идет о наслаждении совершенством вокального исполнения. Художественное совершенство имеет свои объективные критерии. Плеханов справедливо критиковал Луначарского за тезис, «что не может быть абсолютного критерия красоты [...] Луначарский совершил тем самым [...] грех крайнего субъективизма [...]. Чем больше форма художественного произведения соответствует его идее, тем оно удачнее. Вот вам и объективное мерило. И только потому, что подобное мерило существует, мы имеем право утверждать, что рисунки, например, Леонардо да Винчи лучше рисунков какого-нибудь маленького Фемистоклюса, пачкающего бумагу для своего развлечения» (111, 5, 746). По существу то же самое следует сказать о соответствии содержания и формы как объективном критерии прекрасного и во всех проявлениях природы, ибо основные законы красоты в природе и искусстве едины.

Человек постигает красоту мира посредством *созерцательной способности* как особой своей сущностной силы. Специфика эстетического созерцания состоит в том, что это не просто чувственное восприятие предмета, но одновременно и *переживание* предмета, наслаждение его совершенством. Эстетическое созерцание есть совместная работа органов чувств, интуиции, воображения и разума. Благодаря этому сплаву физиологических данных и духовных

способностей человека предмет восприятия чувственно охватывается в гармонии содержания и формы и в его множественных связях с внешним миром и внутренним миром самого человека. В таком постижении предмета, когда он чувственно запечатлевается в духе, наполняя нас гармонией, радостью, счастьем, и состоит «таинство» эстетического созерцания. Восторг, наслаждение при этом тем сильнее, чем глубже через восприятие отдельных проявлений совершенства раскрывается нам всеобщая сущность вещей. Эстетическое отношение познавательно в самой своей основе. «Нет эстетического эффекта без интеллектуального,— говорил Г. Гейне,— нет красоты без истины» (165, 2 — 1976, 281). Эстетическое любование предметом философично в своей основе. Это целостное *миросозерцание, мироощущение и миропонимание.*

В эстетическом познании, следовательно, объект детерминирует человека. Само это отношение к миру выступает в качестве особого и могущественного способа формирования и развития человеческой сущности. Эстетическое чувство природы питает любовь к родине, образует нашу непосредственную связь со всем миром, является могучей силой всего человеческого бытия. Эстетическое чувство как пристрастная любовь есть сущностное богатство человека, великая форма его жизнеутверждения в мире посредством самого этого мира.

Эстетическая способность человека проявляется не только в созерцании, но и в *творчестве красоты.* Последнее есть умение создавать предметы, наделенные соответствующей им мерой. Понятие *меры,* которое составляет основу марксистского учения о красоте, означает количественную и качественную определенность в вещах, устойчивое и законченное единство содержания и формы в них. Мера, таким образом, есть *закон.* Данная нам в чувственном созерцании, она воспринимается как красота вещей. Отсюда следует, что закономерное и красивое имеют одну общую природу.

При всем том, что умение придавать меру вещам — субъективно, как и всякая человеческая способность, сама мера в вещах имеет объективную ос-

нову. Осуществляя практически духовный обмен веществ с природой, человек претворяет в своей целесообразной деятельности меру этих вещей. Вот что писал Маркс по данному поводу: «Животное формирует материю только сообразно мерке и потребности того вида, к которому оно принадлежит, тогда как человек умеет производить по меркам любого вида и всюду он умеет прилагать к предмету соответствующую мерку; в силу этого человек формирует материю также и по законам красоты» (1, 566). Смысл этого известного высказывания состоит в том, что животное производит односторонне и под влиянием только биологической потребности своего вида, в силу этого оно не может производить по законам красоты, вообще лишено эстетической способности, как таковой. Человек же в отличие от животного производит *универсально,* «он делает своим предметом род — как свой собственный, так и прочих вещей» (1, 564), то есть предметом его труда выступает вся внешняя природа в богатстве ее собственных связей, и как раз в силу умения постигать данные связи, практически претворять меру любого существующего в природе вида и всюду вносить надлежащую меру человек стал творить также и по законам красоты, развил в себе одновременно эстетическую способность. В самой сущности труда, универсально охватывающего меру всех вещей, заключена тайна происхождения творчества по законам красоты. Ленин, ссылаясь на Гегеля, отмечал: «Народы боготворят *меру*» (7, 29, 109), то есть норму, имеющую силу закона, закономерности.

Законы красоты или законы меры, в соответствии с которыми человек формирует материю, суть объективные законы. Всякий закон есть выражение существенной, необходимой связи в самих вещах. «Человек в процессе производства может действовать лишь так,— писал Маркс,— как действует сама природа» (2, 23, 51, 52). Способный производить вещи по законам красоты, человек выступает уже не только как труженик, мастер, мыслитель, но и как существо творческое. Он действительно по натуре своей художник.

В связи с марксистским пониманием генезиса эстетического чувства и законов красоты раскрывается истинный смысл известного положения античной философии о том, что *«человек есть мера всех вещей»*, то есть средоточие и высшее выражение мерности природы. Благодаря универсальным практическим и духовным отношениям к природе человек сделал собственную сущность мерой всех вещей. В нашей научной литературе эта мысль находит подтверждение и дальнейшее обоснование *.

Истинное понимание всего круга вопросов, связанных с эстетическим становлением и развитием человека, осложняется в нашей научной литературе, однако, всевозможными толкованиями эстетического, которые отрицают прекрасное в природе, в объективной действительности. Так, ссылаясь на Канта, И. Л. Арончик, например, видит в прекрасном только результат самовыражения. «Эстетическая потребность,— пишет он,— как потребность запечатлеть свое «Я» в внешнем мире [...] пронизывает все сферы человеческой жизнедеятельности» (142, 33). Такая точка зрения по существу ничем не отличается от философских ориентаций загребского журнала «Праксис». Здесь эстетическая способность лишается своего предметного основания: человек не созерцает природу, а «навязывает» себя ей и всюду любуется только собой. Из эстетического восприятия в данном случае исключается фактор познания, эстетический опыт субъективируется, а чувство прекрасного предстает чем-то вроде эффекта самовозбуждения. От марксистского понимания проблемы все эти субъективистские фантазии и новации, как видим, очень далеки и далеки уже в самом принципе. Но не только от марксистского. Еще Гегель называл всякие проявления субъективизма в

---

* Человек становится мерой всех вещей, «поскольку он прогрессирует, — пишет Г. С. Батищев, — как субъект, идеализовавший в себе и меры и сущности всех осваиваемых и создаваемых им вещей» (150, 107). «Человек действительно выступает мерой всех вещей потому, что отражает в способах своей деятельности, идеально и реально, закономерные связи вещей и постольку в нем как универсальном существе природа соотносится со своей собственной мерой», — отмечает Г. А. Давыдова (80, 593).

эстетике элементарным бескультурьем, ибо культурность, считал он, есть не что иное, как умение следовать «всеобщим свойствам вещей» (48, 7, 216).

Эстетическое восприятие природы исключается из сущностного определения человека и в том случае, когда прекрасное интерпретируется только как общественное содержание предмета и соответствующая его оценка. «Эстетическая ценность явления, предмета,— пишет Л. Н. Столович,— выходит [...] за его рамки». Это «сверхприродное в эстетическом есть не что иное, как общественная сторона эстетического» (129, 127). Характеризуя золото и серебро, автор видит красоту не в их объективных природных свойствах, так хорошо раскрытых Марксом, а в их утилитарном социальном значении, главным образом, в стоимостной, денежной роли, то есть как раз в тех их общественных функциях, которые к действительной красоте золота и серебра непосредственно отношения не имеют. Напротив, деньги в роли капитала искажают все эстетические отношения людей к миру, превращая уродство в красоту, красоту в уродство. Маркс и Энгельс, как мы видели, разграничивали потребительную стоимость золота, в которой воплощено его эстетическое свойство, и меновую стоимость, в которой заключена его социально-экономическая функция. Деньги придают предметам «свойства, противоречащие их действительным свойствам» (1, 620). Они резко критиковали тех буржуазных теоретиков, которые доказывали тождество меркантильных и индивидуальных отношений, стремились сделать «отношения купли-продажи [...] основой всех других отношений» (2, 3, 219). Это стремление низвести индивидуальные, эстетические отношения к миру до уровня коммерческих отношений, всецело объяснить первые последними Маркс и Энгельс резко критиковали.

«Социологизация» красоты абсолютиризует лишь один из действительных моментов эстетического отношения человека к миру — его социальную обусловленность. В результате эстетический анализ подменяется социологическим анализом, категории эстетики отождествляются с категориями политической экономии, в которых нет ничего собственно

эстетического. Сколько бы ни говорилось, например, о денежной роли золота и количестве труда, затраченного на его добычу, понять из всего этого, почему золото прекрасно, совершенно невозможно. Такое заведомое абстрагирование от созерцания природы, от эстетического познания самого предмета превращает природу всего лишь в фиктивное понятие, в пособие для чистых социологических умозрений, приводит к тому, что чувственный мир люди превращают в голую идею, в результате чего в их «представлении образуется мир осязаемых [...] призраков» (2, 2, 202).

Бесспорно, эстетическое отношение к природе всегда обусловлено социальным интересом и классовой позицией субъекта. Но ведь все дело в том, что одни интересы и позиции углубляют эстетическое понимание самой природы, а другие разрушают это эстетическое отношение, примером чего могут быть интересы меркантилизма и социальные позиции товарного фетишизма. Признать их за исходный пункт проблемы, что по существу и делает так называемая «общественническая» концепция красоты, значит определить в качестве прекрасного как раз то, что является полным эстетическим отчуждением от природы, значит впасть в абсолютный релятивизм. Маркс отмечал в связи с этим, что любой предмет способен приобрести двойственное значение: реальное и бюрократическое. Критикуя взгляды, согласно которым для индивида его отношения имеют значение не сами по себе, а как бюрократические, то есть как маски определенного интереса, полезности, цели, выгоды, он писал, что в таком случае «это мнимое знание и эта мнимая жизнь принимаются [...] за самую сущность» (2, 1, 272).

Тот бесспорный факт, что эстетическое чувство есть чувство общественного человека, что предметы чувственной достоверности даны ему только благодаря общественному развитию, в которое они так или иначе вовлечены, что процесс познания мира обусловлен процессом его материального преобразования, нисколько не отменяет нашего духовного отношения к природе как суверенной в своем эстетическом значении. Очеловечивание природы в марк-

систском понимании является не чем иным, как раскрытием ее объективного содержания для человека и, следовательно, развитием предметной сущности самого человека, а вовсе не «приданием» природе политико-экономического или, тем более, некоего субъективистского смысла совершенно на идеалистический лад. Маркс писал, что очеловеченная природа есть «общественные свойства данных вещей, присущие им от природы». К тому же имеется бесконечное множество вещей, которые не опосредованы трудом, «таковы: воздух, девственные земли, естественные луга, дикорастущий лес и т. д.» (2, 23, 49).

Смысл всех субъективаций и социологизаций в нашей эстетике свелся к тому, чтобы упразднить природу как источник эстетического сознания. В них нет непосредственного эстетического восприятия природы, а имеет место лишь социологическое размышление по поводу природы. Поэтому суждение о красоте аналогично якобы понятию стоимости, являющемуся результатом абстрагирующей работы мысли. Этими социологическими конструкциями преодолевалась сама природа как объект эстетического отношения и необходимое условие духовного развития человека. Не случайно общественнический подход к природе оказался в результате неспособным дать какие-либо практические рекомендации относительно эстетического воспитания посредством красоты природы. Предлагаемые взамен социологические структуры сознания, в которых нет ничего собственно эстетического, могут лишь отучить человека непосредственно видеть и понимать величие и красоту природы. В отношении к искусству данные рекомендации оказались еще более скудны и жалки.

Вот что писал Маркс относительно излишнего социологизирования: «Грубый материализм экономистов, рассматривающих общественные производственные отношения людей и определения, приобретаемые вещами, когда они подчинены этим отношениям, как *природные свойства* вещей, равнозначен столь же грубому идеализму и даже фетишизму, который приписывает вещам общественные отношения в качестве имманентных им определений и тем

самым мистифицирует их» (2, 46, ч. 2, 198). «Общественническая» концепция и является одной из таких мистифицирующих природу версий в эстетике. Несмотря на марксистскую фразеологию, она представляет собой на деле отрицание материалистических основоположений марксистской эстетики, утверждающей объективный характер прекрасного в природе, законов красоты в ней, а также отрицание непосредственного эстетического опыта людей, убежденных в том, что они все-таки любуются восходами и закатами солнца, а не социологическими категориями и знаками. Грубейшая ошибка этой концепции, как справедливо указывала критика, состоит в отрыве социальной обусловленности эстетического отношения от того, что обусловлено, от субстрата эстетического отношения — природы; содержания прекрасного — от его формы, в такой абсолютизации социального начала вообще, при которой совершенно утрачиваются собственно эстетические критерии. «Общественнический» подход просто-напросто отождествил эстетическое с социальным и, таким образом, по существу снял самую проблему эстетического отношения к природе, умножив тем самым старые философские антиномии человека и природы и отбросив эстетику далеко назад. Отсюда вытекает вполне обоснованный вывод о том, что «точка зрения «общественников»,— как пишет болгарский эстетик Б. Ценков,— может быть оценена и действительно уже оценена как субъективистская» (166, 9 — 1972, 217).

Теоретическая и практическая несостоятельность подобных аксиологических и в основе своей субъективистских точек зрения, их исчерпанность и бесперспективность во многом раскрыты в статье С. С. Гольдентрихта и Ю. Д. Воробея «Дискуссионные проблемы теории эстетических ценностей», в которой как бы подытоживаются аксиологические исследования в нашей эстетике за прошедшие два десятилетия. Указывая на главный методологический порок этих исследований, состоящий в непонимании и отрицании объективности эстетического, авторы с полным основанием делают вывод о том, что сторонники рассматриваемых взглядов уже мно-

го лет «пишут о любых вообще закономерностях, которыми овладевает человек [...], но не о специфически эстетических закономерностях [...] Эстетическое [...] возникает и развивается независимо от сознания (цели) и воли (желания) человека [...], представляет собой продукт не субъективной способности воображения, а объективного процесса практической деятельности» (157, 47, 48). Здесь заслуживают внимания глубоко верные и насущные для советской эстетики требования не подменять собственно эстетические закономерности анализом социально-исторических или всеобщих психологических закономерностей, потому что такая подмена по существу нивелирует эстетику как науку с ее специфическим предметом, дезорганизует практику, а также отрицает самую идею эстетического воспитания. Заслуживает самой активной поддержки и требование понять эстетическое в его объективности, то есть материалистически, как явление, существующее «независимо от сознания и воли человека», и таким образом преодолеть далекий от марксизма и бесплодный субъективизм в суждениях об эстетическом. Данная позиция явилась закономерной реакцией на «тупики» аксиологической и социологизаторской концепций прекрасного в нашей эстетике.

Однако сами авторы статьи, справедливо отстаивая принципы объективности и специфики эстетического, не справились до конца с поставленной задачей, ограничив сферу объективно прекрасного лишь непосредственной человеческой деятельностью, трудом. Они не сумели распространить эти глубокие и важные принципы на всю действительность, включая природу, то есть не смогли рассмотреть эстетическое с последовательно материалистических позиций. Эта ограниченность и противоречивость отчетливее всего проявились в книге С. С. Гольдентрихта «О природе эстетического творчества».

В ней, с одной стороны, совершенно верно утверждается, что «социальное и природное в явлениях красоты выступают как внутреннее единство, и только благодаря этому единству возможна красота» (53, 69). Данное положение весьма важно

для понимания объективной основы всего эстетического и субъективного характера эстетических суждений. Но, с другой стороны, в полном противоречии с этим исходным принципом комплексного исследования проблемы автор рассматривает в качестве специфического источника эстетического только одну социальную сторону, повторяя в принципе «общественническую» концепцию эстетического.

Эстетическое, утверждает он, это «специфический вид объективных общественных отношений [...] воплощенных в предметно-чувственных формах деятельности и поведения людей, способствующих или не способствующих свободному гармоническому развитию всех творческих сил человека, направленных на созидание прекрасного, возвышенного, на борьбу против безобразного и низменного» (53, 63). Сводя сферу проявления эстетического к отношению между людьми, к их деятельности и поведению, автор чрезвычайно ограничил эту сферу. Из его определения эстетического выпал весь внешний мир. Что же касается названных им общественных отношений, то ничего специфически эстетического в них нет, ибо «свободному гармоническому развитию человека», как и утверждению прекрасного или безобразного в человеческой жизни, равно способствуют или препятствуют экономические, политические и другие общественные отношения, которые тоже воплощены «в предметно-чувственных формах деятельности», например, производственные отношения, обмен товарами. В том, чтобы называть «общественной эстетической реальностью» вообще всю социальную действительность, нет никакого движения собственно эстетической мысли. Здесь излагаются лишь самые общие положения социологической науки.

Пытаясь определить основной эстетический критерий и установить, таким образом, специфику эстетического в общественной жизни, автор пишет, что ее надо искать в предметах труда, где «воплощается исторически обусловленная мера свободного самоосуществления и утверждения творческих сил человека, [...] богатство человеческой сущности, порождающее эстетическое наслаждение и восторг

многих поколений» (53, 68). Здесь, в противоположность Марксу, который говорил об эстетическом умении человека создавать предметы в соответствии с присущей им самим мерой, то есть приводить в них к единству содержание и форму, Гольдентрихт рассуждает о мере свободного самоосуществления человека в создаваемых им предметах. Следовательно, если у Маркса говорится о творчестве как выявлении красоты предметов (законов красоты) и раскрывается действительный источник эстетического, то в данном случае речь идет о том, что человек наделяет предметы собственной сущностью. Исказив таким образом смысл марксистской теории труда, которая включает в него не только субъективную, но и объективную сторону, автор не раскрыл при этом специфику эстетического в человеческой деятельности.

Любая мера самоосуществления человека в создаваемых им предметах еще ничего не говорит о том, прекрасны эти предметы или нет. Существует настоятельная необходимость обязательно дополнять трудовое воспитание эстетическим.

Человеку недостаточно самоосуществлять в труде вообще богатство своей человеческой сущности, нужны еще эстетическая способность и соответствующее умение творить красоту. А эти вопросы как раз и не освещаются в книге Гольдентрихта, посвященной природе эстетического творчества. Вместо специфики эстетического предлагаются лишь общие слова о свободном развитии человека, а поэтому и рассуждения о творчестве «по законам красоты» повисают в воздухе, ибо никаких законов автор не раскрывает, декларируя на кантианский манер лишь идею «одухотворения» и «оживотворения» человеком предметов.

Положение автора о свободном утверждении творческих сил человека в труде не способствует раскрытию природы эстетического творчества. Свобода, разумеется, весьма желательна во всяком деле, но вместе с тем, и это хорошо известно, эстетическое творчество на протяжении тысячелетий осуществлялось людьми в условиях подневольного, жестоко эксплуатируемого труда; многие шедевры

искусства созданы были руками крепостных. Критерий свободы слишком всеобщ, чтобы объяснить им действительную природу эстетического творчества.

Еще более неприменимой концепция Гольдентрихта оказывается в отношении к эстетическому воспитанию. Поскольку автор в вопросе об эстетическом воспитании все свел к деятельному самоосуществлению человека, по существу лишив его собственного эстетического умения и родовой созерцательной способности, эстетическое воспитание, естественно, лишается при этом какого-либо определенного и специфического смысла. Оно, считает Гольдентрихт, «не имеет [...] «статуса» абсолютной самостоятельности» (53, 235), представляет собой лишь самодеятельность свободного человека вообще, активное участие людей в строительстве новой жизни. «Цель эстетического воспитания,— пишет он,— состоит в целостном и гармоническом развитии человека как творческой силы [...] такое воспитание осуществляется всей общественной практикой» (53, 236). Собственные тонкие и сложные проблемы эстетики совершенно «растворяются» в социологических проблемах, разрушается, по существу, целая область знания и практики. Ведь если следовать Гольдентрихту, то эстетическое воспитание как особую форму воспитательной работы вообще следует упразднить, поскольку «цели» такого воспитания вполне осуществляются «всей общественно-исторической практикой». В связи со сказанным непонятным остается одно: почему наша эстетика все еще продолжает называться эстетикой? Во многих случаях ей впору именовать себя просто всеобщей социологией, что вполне соответствовало бы ее содержанию.

Если в отношении человеческой деятельности в целом Гольдентрихт все-таки говорит об объективности эстетического, хотя по сути дела все сводит к субъективному фактору и принимает за эстетическое то, что далеко не всегда является им в действительности, то природа вообще лишена у него этого свойства. Весь пафос книги он обращает на отрицание прекрасного в природе, совершенно за-

быв про свой исходный тезис об объективности прекрасного, который закономерно предполагает и область природы. По примеру многих своих предшественников, Гольдентрихт видит в ней лишь «голые» атомы и молекулы, одну биологию и физиологию, то есть некую материальную абстракцию, а не многокачественную движущуюся материю и мир чувственных предметов, мир жизни и гармонии. Препарировав и упростив природу таким образом, автор начисто отказывает ей в эстетическом значении. Его редкие оговорки относительно объективной меры реальных предметов и природы как необходимого условия и предпосылки ничего не значат, ибо основная мысль автора состоит в том, что прекрасное ни по содержанию, ни по форме не дано природой, что пропорции, объем, цвет, гармония «сами по себе [...] лишены эстетического смысла» и что этот смысл может обрести лишь «вновь созданная трудом или используемая в труде предметная чувственность» (53, 35).

Данная концепция эстетического не отражает опыта эстетического освоения людьми объективного мира. Мы любуемся как не познанными звездами, так и познанными явлениями природы, хотя бы и таящими опасность для жизни людей (грозы, море, горы). Освоенная, но загрязняемая промышленной деятельностью природа тоже есть «очеловеченная» природа, в отношении к которой люди проявили все богатство своих творческих сил, однако она стала или становится непрекрасной.

Подводя все в области эстетического под один общий «трудовой» знаменатель, отождествляя красоту и пользу, красоту и человеческую деятельность, автор не решает поставленной задачи, предлагая чисто умозрительные рассуждения о прекрасном. Утверждением о том, что прекрасное содержится не в самой природе, а в социальных установках личности, благодаря которым природа становится выразителем «человеческого содержания, чувства и мыслей» (53, 73), Гольдентрихт отрицает по существу эстетическое освоение природы, подменяет его эстетическим сотворением природы, повторяя критикуемую им же самим аксиологическую концепцию.

Более того, в эстетическом отрицании природы он пошел даже дальше своих оппонентов. Если Столович, например, чтобы преодолеть в «общественнической» концепции метафизический разрыв между содержанием, которое социально, и формой, которая «как природное качество предметов» является эстетической по своему характеру, вынужден был признать, что «по всей вероятности, взаимоотношение природного и социального в эстетическом свойстве не «распределяется» между содержанием и формой, а пронизывает и содержание и форму» (129, 57), то Гольдентрихт устраняет всякую объективность прекрасного в природе, подводит субъективное под всю объективную природу. При этом субъективизм данной точки зрения скрывается за рассуждениями об объективности материально-трудовой деятельности, хотя законы красоты в этой деятельности те же самые, что и в природе.

Этот эклектизм со всей очевидностью проявился и в отношении автора к наследию материалистической эстетики прошлого. Так, он воздает должное всем старым материалистам (Гераклиту, Демокриту, Аристотелю, Дидро, Чернышевскому) за то, что они раскрывали сущность эстетического через свойства, формы и законы природы, в чем состояла их прогрессивная роль в борьбе с идеализмом, серьезный вклад в развитие эстетики. Фейербах, отмечает автор, оказал плодотворное влияние на развитие эстетических взглядов Маркса, а Чернышевский превзошел всех старых материалистов последовательным раскрытием тезиса о сущности прекрасного в самой жизни, куда «прекрасное не привносится» (53, 13). Но вместе с тем Гольдентрихт тут же делает вывод, что в целом эстетические теории материалистов прошлого были ненаучными концепциями прекрасного (см.: 53, 14), поскольку в них не учитывалась роль общественной практики. В итоге Гольдентрихт склоняется к умалению научного смысла всей материалистической и русской революционно-демократической эстетики, что является отступлением от марксизма, ибо по исходным «вопросам материализма [...],— писал Ленин,— *никакой разницы* между Марксом и Энгельсом, с одной сто-

роны, всеми этими старыми материалистами — с другой, *нет и быть не может»* (7, 18, 254).

Вопрос об эстетическом отношении к природе — не частный, а основополагающий вопрос, от правильного решения которого зависит *вся система эстетического знания о мире,* теория и практика художественного творчества и способ эстетического воспитания, ибо, если устраняется прекрасное в природе, то исключаются и внешние эстетические детерминации человека, искажается идея всестороннего и гармонического развития личности. Маркс писал, что наука «является *действительной* наукой лишь в том случае, если она исходит из [...] *чувственного* сознания и из *чувственной* потребности; [...] исходит из природы», поэтому «*природа* есть непосредственный предмет *науки о человеке»* (1, 596). Признание эстетических свойств самой природы объясняет действительный, сущностный смысл эстетического отношения к природе, объясняет самую субстанцию, лежащую в основе эстетического обогащения и развития человека. И, напротив, отрицание эстетических свойств природы означает духовное отстранение природы от человека, а следовательно — его ограничение.

Признать прекрасное в самой природе вовсе не значит исключить социальную обусловленность эстетического отношения к ней и занять «чисто» природническую позицию. Если не вульгаризировать проблему с целью дискредитации материалистических идей в эстетике, то совершенно ясно, что такой «чистой» позиции в принципе нет и не может быть, так как человек является существом общественным и всякое его отношение к природе в силу данного обстоятельства носит общественный характер. «[...] даже и тогда,— указывал Маркс,— когда я занимаюсь *научной* и т. п. деятельностью [...] которую я только в редких случаях могу осуществлять в непосредственном общении с другими,— даже и тогда я занят *общественной* деятельностью, потому что я действую как *человек* [...] и мое *собственное* бытие *есть* общественная деятельность» (1, 590). Следовательно, и эстетическое восприятие общественным человеком природы в ее собственных

проявлениях жизненности и гармонии, содержания и формы есть специфическая общественная деятельность, которую неверно отождествлять с материально-практической деятельностью. Это — *деятельность созерцания, эстетического познания мира.* Истинный общественный характер такой деятельности заключается не в привнесениях в природу социального или личностного смысла, а именно в полноте и глубине отражения общественным человеком реальных свойств мира. Одухотворение природы, закономерное в данном случае, есть выражение истинной любви к ней самой. Кажущееся противоречие между общественным бытием человека и эстетическим отношением к природе постоянно разрешается посредством наших органов чувств, способных к восприятию естественной красоты и наслаждения ею.

Верно понятая социальность человека не противостоит природе вещей, а является формой связи с ними. Касаясь кардинального вопроса об эстетическом отношении человека к действительности и его значения для теории и практики гуманизма, видный советский психолог С. Л. Рубинштейн писал, что не с личностных или социологических оценок «надо начинать анализ» красоты, потому что эти оценки лишь «момент развития в жизни человека [...] Эстетическое отношение есть утверждение существования объекта. Так же как в любви другой человек начинает существовать для меня [...] не просто как средство для чего-либо, как орудие, точно так же в отношении вещи и явления природы аналогичное совершается при эстетическом отношении к ним [...] Внутреннее содержание красоты зависит от содержания ее объекта [...] В красоте, в эстетическом созерцании мира максимум в себе завершенности: здесь и «служение» предмета как таковому человеку и одновременно «наслаждение» (158, 8 — 1969, 137, 138). Такой вывод подлинно научно, на наш взгляд, раскрывает истинный смысл красоты и гуманизма. Рассматриваемая же нами точка зрения исключает марксистскую концепцию эстетической детерминированности человека внешним чувственным миром, так как отрицает сам этот мир в его собственном эстетическом значении.

Социальная обусловленность эстетических отношений к миру не отменяет, а закономерно предполагает то, что обусловлено,— самый мир в богатстве его эстетических качеств и свойств. «Субъективность, — писал Ленин, — есть **стремление** уничтожить [...] отделение (идеи от объекта)» (7, 29, 176). Это — материализм, с позиций которого эстетически реабилитируется действительность, красота понимается как соответствие наших суждений созданиям природы, ее жизни и внешней чувственной выразительности. Но это и не только материализм. Объективный идеализм в лице Гегеля тоже исходил, при всей его спекулятивности, из признания реальных, конкретно-чувственных проявлений эстетического в мире. «Природническая» концепция прекрасного, развиваемая в свете социально-исторического учения марксизма такими теоретиками, как Н. А. Дмитриева, А. Г. Егоров, В. С. Корниенко, Г. Н. Поспелов и многими другими, тем теоретически сильна и перспективна, что последовательно материалистична. Она «природническая» потому, что признает объективность прекрасного в отличие от всех других концепций, которые всячески прикрывают свой отход от материализма в решении основного вопроса философии.

Эти концепции нельзя считать научно состоятельными, ибо, если из рассмотрения проблемы исключается эстетический объект (природа), то какая бы социологическая категория ни выдвигалась для обоснования прекрасного — общественный опыт, личность, производственный процесс, ценностное отношение и так далее,— сущность прекрасного, в конце концов, предстает порождением человеческого духа, индивидуального или коллективного сознания. В принципе и с широких философских позиций такого рода выводы мало чем отличаются от понимания прекрасного как вчувствования, гармонизирующихся мыслей и переживания собственных состояний. Хотят это признавать или не хотят Арончик, Гольдентрихт, Каган, Столович и другие антиприроднические теоретики прекрасного, но их позиция является методологически порочной, несмотря на громкую социологическую фразеологию и всевоз-

можные теоретические ухищрения. Все они «споткнулись» на природе. Прекрасная природа не укладывается в их сочиненные производственно-личностные схемы и выкладки.

Приверженцы подобных взглядов в эстетике, лишенные эстетического чувства природы, так и не дошли до понимания сущности и специфики эстетического. Это и невозможно сделать, если реальный, многоцветный, бесконечно разнообразный чувственный мир подменять умственными конструкциями, а диалектику — эклектикой, если социальность и производственную деятельность представлять в виде барьера, отделяющего человека от эстетических свойств мира. Тенденция ниспровержения природных и национальных основ эстетического сознания нашла наиболее полное выражение именно в концепции эстетического Гольдентрихта. Обещанного раскрытия прекрасного, независимого от сознания и воли человека, у него не получилось. Гольдентрихт констатировал очевидный кризис «общественнической» концепции прекрасного, но сам его не преодолел, а лишь углубил *.

Вопрос об эстетическом отношении к природе имеет, как было уже отмечено, принципиальное значение и для художественной практики, ибо это, в сущности говоря, вопрос о реализме в искусстве. Признание объективно прекрасного в природе является эстетическим обоснованием реалистического творчества. Оно означает, что искусство есть не что иное, как прекрасное по форме воспроизведение жизни с ее красотой, что подлинно художественное творчество представляет собой эстетическое познание мира. И, напротив, отрицание объективно-прекрасного в природе неизбежно приводит к понима-

* В этой связи нельзя не вспомнить кардинального вывода, сделанного Т. Павловым: «Одно из двух: или мы будем отрицать существование объективно-реального эстетического в обществе и в природе — и тогда наша эстетика окажется полностью субъективистской, релятивистской и в конце концов мистической, или же мы признаем объективно-реальное существование эстетического — и тогда наша эстетика действительно будет разработана как наука. Или — или! Другого решения нет и не может быть» (Избр. философские произведения. Т. 4, М., 1963, с. 494).

нию искусства как произвола, как выражения любых социальных установок личности, вплоть до абсурдных, и в любых формах, вплоть до самых абстрактных. Не случайно Гольдентрихт считает неубедительным определение искусства как познания явлений действительности «в их конкретно-чувственной форме» и бесплодным в отношении к искусству отождествление эстетической чувственности «с воспроизведением явлений действительности в их конкретно-чувственном индивидуальном облике» (53, 137). Таким образом, он ставит под сомнение реализм в искусстве.

Его концепция эстетического творчества не раскрывает художественной практики и, прежде всего, развития изобразительного искусства, которое всегда было самым непосредственным образом эстетически связано с природой по содержанию и по форме, создавало для передачи красоты и величия природы особые жанры, каковыми являются пейзаж и натюрморт. Живопись, скульптура и графика, не копируя природу, выражали своими пластическими формами (рисунок, колорит, рельеф, перспектива), взятыми у природы, сокровенные тайны бытия, движение и расцвет жизни. Художники шли в своем творчестве от природы, считая ее своим наставником, первым и великим учителем.

Концепция Гольдентрихта ставит также под сомнение ленинскую теорию отражения. Трактуя искусство как «инобытие» материально-производственной деятельности и, следовательно, как способ созидания некоей новой эстетической реальности, автор делает вывод, что ленинская теория отражения «не дает повода для утверждения, будто сущность художественного творчества сводится к его гносеологическим закономерностям» (53, 150, 151), что гносеологическое понимание искусства ведет лишь к иллюстративности искусства. По логике автора, ленинская теория отражения неприменима к искусству, и эстетическое содержание последнего следует искать за пределами познания жизни. Но подобные идеи распространяются сегодня ревизионистской эстетикой. Концепция природы эстетиче-

не является теоретическим обоснованием искусства социалистического реализма, основным принципом которого является художественное, то есть образно-эстетическое познание действительности.

Эта концепция является следствием во многом ложных методологических установок автора, результатом отрыва исторического материализма от диалектического материализма. Из того кардинального положения марксизма, что в предшествующем материализме «предмет, действительность, чувственность берется только в форме *объекта*, или в форме *созерцания*, а не как *человеческая чувственная деятельность, практика*, не субъективно» (2, 3, 1), он сделал односторонний и совершенно прагматический вывод, будто предмет надо брать только в форме человеческой деятельности, исключая созерцание. В этом пункте и состоит его отступление от марксизма, который исходит из того, что предмет надо рассматривать и в том и в другом качестве, то есть в единстве созерцания и практики.

Говоря о том, что прежние философы лишь объясняли мир, тогда как надо изменить его, Маркс словом «лишь» указывал, что одного объяснения мира недостаточно, а не то, чтобы оно само по себе было ненужно или что в своей практике люди должны создавать какие-то иные законы мира и законы красоты. Обусловленность отношений людей к природе общественно-исторической практикой не отделяет их от природы, а универсально сближает с ней. Сама практика возможна только на основе все более глубокого познания мира, в том числе и эстетического познания.

Гольдентрихт же ищет монистический «единый принцип» эстетического только в категориях исторического материализма, понятого тоже односторонне. Отсюда его абсолютизация труда в вопросах красоты, обвинение всех, кто признает объективность прекрасного не только в труде, но и в природе, в «дуализме» и «созерцательности», в синтезе «антропологизма с историческим материализмом». Отсюда и отрицание им эстетической обусловленности человека внешним миром на том основании, что, «с позиций материалистического понимания истории та-

кая детерминация невозможна» (53, 61), что вообще недопустима «двойная» эстетическая обусловленность, «взаиморастворение» природного и социального в эстетическом. Отсюда, наконец, проистекает односторонность всей авторской аргументации, в которой игнорируются прямые высказывания основоположников марксизма-ленинизма об *объективных* эстетических свойствах предметов и явлений реального мира, а также негативное отношение к гносеологии в эстетике и реализму в искусстве.

Этот набор оценок и сентенций, якобы раскрывающий природу эстетического творчества, в принципе не содержит в себе ничего нового. Подобные идеи были подвергнуты решительной критике уже основоположниками марксизма-ленинизма. Достаточно вспомнить письма по историческому материализму Энгельса, направленные против так называемого экономического материализма, смысл которого тоже сводился к вульгаризации исторического материализма, то есть к выведению всех духовных форм, в том числе искусства и красоты, лишь из экономики, трудовой деятельности, материального производства. Раскрывая относительную самостоятельность духовных образований в обществе, Энгельс дал глубокий анализ грубых методологических ошибок в исследованиях, доказав, что материалистическое мировоззрение означает просто понимание природы такой, какова она есть, без всяких посторонних прибавлений.

Резко выступал против абсолютизации роли труда в духовной жизни общества и Маркс. Он отмечал, что такая абсолютизация более свойственна буржуа, для которого труд становится единственным, независимым от природы источником богатства, поэтому у него «есть очень серьезные основания приписывать труду *сверхъестественную творческую силу*» и отрицать субстанциональность природы как первоисточника не только объектов культуры, но и способностей субъектов (2, 19, 13). Опровергая трудовой фетишизм как тенденцию капитала, Маркс утверждал, что практическое и художественное освоение мира являются разными, неповторимыми и единственными в своем роде способами освоения,

что эстетическая способность человека лишь в генезисе порождена трудом, но что в своем дальнейшем развитии она выступает как самостоятельная и могущественная родовая сила, проявляющая себя и в творчестве красоты, и в беспредельном восприятии красоты Вселенной.

Человек «созерцает» в созданных им предметах не только самого себя, но и весь объективный мир, чувственные предметы которого наличествуют для него как в виде предметов деятельности, так и «в виде предметов наслаждения» (1, 616). Поэтому созерцание красоты является одним из важнейших «*человеческих* отношений к миру» (1, 591). Человек живет природой духовно, а не только физически, он наряду с трудом всю ее эстетически присваивает. Таков действительный материалистический монизм в понимании эстетического.

Эти идеи отстаивал и развивал Ленин, который исходил из того, что «философской основой марксизма, как неоднократно заявляли и Маркс и Энгельс, является диалектический материализм, вполне воспринявший исторические традиции материализма XVIII века во Франции и Фейербаха (1-я половина XIX века) в Германии» (7, 17, 415). Разделяя марксистский тезис о роли общественно-исторической практики, Ленин разработал вместе с тем истинно «природническую» теорию отражения и в свете данной теории раскрыл идеалистическую сущность не только махизма, но и ревизионизма в философии, главным идеологом которого был А. А. Богданов. Последний являлся эмпириомонистом, то есть выводил духовную жизнь общества, включая искусство и красоту, всецело из «социально-организованного опыта» людей, из экономики и материального производства, совершенно игнорируя внешний мир и его познание. В эстетическом творчестве, утверждал он, выражаются лишь «скрытые коллективные основы и [...] организационный смысл» (124, 187).

Ленин указал на грубейшую методологическую ошибку Богданова, состоявшую в том, что он подошел к марксизму лишь с одной стороны (историко-материалистической), отбросив гносеологию во имя

ущербно понятой социологии, спутал самым безобразным образом марксизм и кантианство. Богданов, а также В. А. Базаров на том и «свихнулись», что «не столько усвоили, сколько заучили — экономическую и историческую теорию Маркса, не выяснив ее основы, т. е. философского материализма. [...] Они желали бы быть материалистами вверху, они не умеют избавиться от путаного идеализма внизу! «Наверху» у Богданова — исторический материализм, правда, вульгарный и сильно подпорченный идеализмом, «внизу» — идеализм, переодетый в марксистские термины, подделанный под марксистские словечки [...] прячущие идеалистическую философию» (7, 18, 351).

Разоблачая эту мимикрию, пронизанную «традициями буржуазного миросозерцания» (7, 20, 65), Ленин писал применительно к эстетике и о таких «позорных вещах», как обожествлении высших человеческих потенций, об отрыве психического (включая эстетическое) от всего физического в человеке и вне его, называя все это идеалистической ложью о человеке и новыми подделками «во вкусе идеализма». «Это — одна и та же мысль,— писал Ленин,— выраженная в одном случае преимущественно с точки зрения эстетической, в другом — гносеологической» (7, 18, 367). Что же касается рассуждений об эстетической деятельности как «гармонизации» человеческого опыта, не выходящей за пределы этого опыта и осуществляемой во имя «свободного развития» человеческого духа и достижения идеала (см.: 7, 18, 341), то Ленин называл их несказанной пошлостью. Он писал со ссылкой на Фейербаха: «Объективная сущность как субъективная, сущность природы как отличная от природы [...] вот что такое тайна мистики и спекуляции» (7, 29, 59, 60). В такой философии и эстетике человек действительно уже не обладает истинным эстетическим сознанием и эстетической способностью, а его так называемая «эстетическая деятельность» есть не что иное, как спиритуалистическая деятельность.

Когда из марксизма вырывается всего лишь одно звено в противоречии с философской системой в целом, когда природа с ее собственными свойствами

отбрасывается и под нее подставляется любой опыт: психологический, трудовой или социальный, то в вопросах о красоте могут сближаться самые разные мировоззренческие позиции, хотят этого авторы или нет. Так, концепция эстетического у Гольдентрихта совершенно созвучна в основных ее методологических принципах тому, о чем некогда, прикрываясь марксистской фразой, писал Богданов. Можно сколько угодно искать различий в частностях и в субъективных намерениях, но нельзя не видеть здесь сходства в главном, в основном, как недопустимо забвение того, к каким практическим результатам в истории советской культуры привели взгляды Богданова.

Его идеи, как известно, стали теоретической платформой Пролеткульта. Богдановские тезисы о полном совпадении методов художественного и общесоциального строительства, о том, что нет красоты вне трудового коллективизма, привели на деле к отрицанию всего классического художественного наследства, к систематической травле художников-реалистов, к абсурдной практике «выдумывания» пролетарской культуры. По поводу одной из пролеткультовских статей, оснащенной всеми этими «идеями», Ленин с возмущением писал: «Ну зачем печатать глупости под видом важничающего всеми учеными и модными словами фельетона [...] Учиться надо автору не «пролетарской» науке, а просто учиться [...] Ведь это же *фальсификация* исторического материализма! Игра в исторический материализм» (7, 54, 291). На этом историческом примере можно понять, что спор об эстетическом отношении к природе и понимании прекрасного не такой уж, как может показаться, невинный и отвлеченно-теоретический спор. За ним стоят реалии, практика, судьбы эстетической науки и искусства. Игра в исторический материализм продолжалась во всей вульгарно-социологической эстетике и искусствознании 20—30-х годов (В. Фриче, И. Иоффе и др.). В «Истории русского искусства» совершенно верно отмечено, что, рассматривая историю искусства как процесс, целиком соответствующий технико-экономическому развитию общества, вульгарная

социология пришла к утверждению, что высшим достижением искусства человечества является буржуазное искусство эпохи империализма. «Ревизуя марксистско-ленинское учение об искусстве как одной из форм идеологии, которая лишь в конечном счете определяется материальными условиями жизни общества, вульгарные социологи выводили явления искусства непосредственно из развития производительных сил, опошляя учение исторического материализма» (65, 11, 178). Игрой в исторический материализм явились также общественническая, аксиологическая и производственническая концепции эстетического, которые, при всех их различиях, варьируют одни и те же идеи, отчуждающие искусство и человека от природы, земли, Вселенной *.

* В своем обстоятельном исследовании «Красота» (Л., 1979) О. В. Буткевич тоже по-своему развивает мысль, что красота содержится в головах людей, поскольку чувственное представление о красоте является лишь образом действительности, а не самой этой действительностью, как понятия в науке не есть самый реальный мир, который они отражают. Отсюда, считает он, только в искусстве красота и законы красоты «действительно вполне объективные» (с. 158).

Философская несостоятельность данной аргументации, из которой можно сделать вывод, что и законы мироздания имеют объективный смысл лишь в науке, заключается в неточной трактовке объективной истины. Последняя потому объективна, что совпадает с объективной реальностью и, следовательно, независима от человека и человечества. Поэтому суждение о красоте является не феноменом одного сознания, а специфическим отражением объективной красоты реального мира. Законы красоты в действительности и в искусстве едины.

Но как только Буткевич переходит к конкретному анализу природных основ красоты в виде единства, цельности и гармонии предмета, соразмерности частей в нем, непосредственного и совершенного выражения сущности вещей, воспринимаемых образно-эстетически, меры данного вида и чувственно-выраженной универсальной закономерности материального мира, он блестяще доказывает объективность и первичность прекрасного в реальном мире. Тезис о земной красоте, дающей человеку могучую силу и путеводную нить в великом историческом процессе совершенствования, глубоко гуманистичен в своей основе. При отдельных спорных положениях книга Буткевича представляет собой заметное явление в развитии нашей эстетической мысли.

Возвращаясь к теме — человек и красота,— следует отметить еще, что объектом наших эстетических отношений являются не только вся природа, предметы труда, но и сам человек. Прекрасно в человеке индивидуальное и яркое проявление сущностных сил, его родовая мера, родовое достоинство. Именно все это эстетически восхищает нас в людях. По Марксу, «корнем для человека является сам человек»; *«человек — высшее существо для человека»* (2, 1, 422). Надо только уметь видеть в самой жизни, писал Энгельс, все прекрасное величие человеческого существа, ибо «собственная сущность человека много величественнее и возвышеннее, чем воображаемая сущность всех возможных «богов» (см.: 2, 1, 593, 594). Прекрасна полнота выражения истинно человеческих свойств, нравственное проявление в жизни и борьбе разума и страстей, творческих способностей и дерзаний, воли, идейной убежденности и любви. Прекрасны совершенное человеческое тело, игра духовных и физических сил, торжество человеческого бытия.

Ни один человек не может воплотить в себе все родовое совершенство, но каждый способен быть совершенным во многих или некоторых отношениях, то есть так или иначе утверждать родовое могущество и потому стать предметом нашего эстетического любования. «[...] видя бесстрашного акробата, [...] мы забываем о себе, чувствуем, что мы как бы возвышаемся над собой, достигая уровня всеобщих сил, и дышим свободнее» (1, 169). Маркс объяснил этим не только сущность прекрасного в человеке (в данном случае высшую форму бесстрашия и ловкости человека), но и тайну эстетического переживания как чувства, возвышающего человека над самим собой. Восторг, при котором мы забываем о себе, происходит от того, что другие люди, поразившие наше воображение гармонией, значительностью или величием каких-либо своих человеческих дел и способностей, тем самым поднимают нас духовно до уровня этих всечеловеческих свойств. Они суть люди во всем великом значении этого слова — реальное подтверждение и высокое оправдание благородной и могущественной в своих воз-

можностях природы человека. Эстетическое наслаждение и есть радость быть на такой высоте духа.

Высшим выражением физической и духовной красоты человека является *эстетический идеал*. В самом высоком, гуманистическом значении идеал есть конкретное воплощение человеческого совершенства и целей общественного развития, наиболее совершенная форма того, что существует. Это пластическая индивидуальная «формула» счастливой человеческой жизни, образ родового великолепия, предмет наших желаний, стремлений и надежд. Воздействие идеала на людей столь же сильно и неотразимо, как всесильна пламенная жажда жизни. Самый идеал и сопутствующее нам всю жизнь стремление к идеалу движут каждого человека и все человечество как могучее духовное побуждение на пути к совершествованию и счастью. Жить по-человечески — значит искать в жизни подлинный смысл и красоту. И пусть в словах Фейербаха, поставленных в качестве эпиграфа к этой главе, есть известное преувеличение, любовь к прекрасному — действительно великая сила среди всех наших сущностных сил, гармонизирующая и возвышающая их.

Эстетической характеристикой завершается рассмотрение нами сущности человека как единства конкретно-исторических и родовых свойств. Эта сущность представляет собой единство духовных и физических сил человека, в которой воплощается в каждую данную эпоху совокупность всех общественных отношений.

Высшей формой эстетического отношения человека к действительности является искусство. Это целый мир прекрасного, создаваемый людьми. В искусстве художественно закрепляются и находят наиболее полное, всестороннее выражение эстетические отношения всего общества к действительности.

II

ЧЕЛОВЕК В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА



Человек [...] только тогда и существует, когда он знает, что такое он сам и что вокруг него: он должен знать силы, которые его направляют и руководят им. Подобное знание и дает поэзия.

Г. Гегель

Все, что для скульптора — предмет подражания, должно быть ему и постоянным предметом изучения. Это изучение, озаренное гением, руководимое вкусом и разумом, выполненное с точностью [...] произведет образцовые творения [...]

Э.-М. Фальконе

[...] отдаться [...] прекрасной природе, чтобы сделать подобное.

А. А. Иванов

В качестве предмета познания человек выступает не только в науке, включая философию, но и в искусстве. Теоретическое человекознание имеет лишь определенные возможности и границы, обусловленные спецификой самой науки и ее метода. Психология, социология и другие гуманитарные науки познают, как уже отмечалось, отдельные стороны человеческой сущности и познают абстрагированно, то есть в понятиях. Взятые вместе, они представляют собой совокупность расчлененного знания о человеке.

Философия в логике наиболее общих понятий приводит знания о человеке к единству, но и она диалектику общего, особенно и единичного в человеке рассматривает в форме всеобщего, то есть в формо категорий. На единичное философия лишь указывает, предполагает его. Она не способна раскрыть индивидуальность человека как эмпирическое выражение всеобщего и особенного. В ней речь идет о человеке вообще, пролетарии вообще, личности вообще. В таких разумных абстракциях есть огромная познавательная сила, масштаб и смысл. В них заключается специфическое могущество философии, которая охватывает проблему человека в ее всеобщности. Но по этой же причине она не может прони-

кать и не проникает в индивидуальный мир человека, то есть в известном смысле ограничена в своем познании. Наука не в состоянии познать чувственно-конкретное как единство многообразного, во всем богатстве его эмпирического содержания. Самое большее, что наука может дать, это охватить в предмете его объективную логику в общих и основных чертах, законы ее изменений. «Изображение движения мыслью,— писал Ленин,— есть всегда огрубление, омертвление [...] всякого понятия» (7, 29, 233). Маркс тоже отмечал, что понятие стоимости, например, тем отличается от вдовицы Куикли — подруги Фальстафа, что неизвестно, где она находится, и «не знаешь, как за нее взяться» (2, 23, 56). Наука нередко попадает в затруднение вследствие того, что рассматривает лица «только как персонифицированные категории, а не индивидуально» (2, 23, 173).

Поскольку научное познание человека — это процесс ряда абстракций, существует многообразие определений человеческой сущности в соответствии с множеством сторон исследуемого предмета. Данное затруднение не преодолевает и конкретная социология, которая путем всевозможных опросов и анкетирования может дать и дает представление лишь о некотором среднем человеке. Единичность же проявления человеческой сущности недоступна и ей. Не преодолевает этого затруднения также кибернетика с ее претензиями смоделировать человека, создать некое его подобие и даже более совершенную, чем он, модель. Дальше претензий и действительного моделирования отдельных человеческих функций дело, как известно, не идет, поскольку человек слишком глубок и многообъятен в своей сущности, чтобы его можно было математически вычислить и воссоздать. И если нельзя «алгеброй проверить гармонию», не умертвив при этом последнюю, то тем более невозможно посредством кибернетики познать всего человека, представляющего собой вовсе не машину, а самую великую и сложную живую гармонию в мироздании. Доктор философских наук В. Н. Шубкин, анализируя познание человека средствами науки и искусства, справедливо пишет: «Социолог — не будем об этом забы-

вать — изучает, строго говоря, не личность, а среднестатистического человека в среднестатистической ситуации. При операции осреднения живого человека как бы обстругивают. В результате у него из бесконечного числа граней, в которых запечатлелась его и его предков природа, история, социум и что придавало ему отблеск единственности и неповторимости, остается совсем немного — в зависимости от того, как его обстругивали исследователи» (165, 2—1978, 206). Искусство, развивает свою мысль автор, расширяет горизонты социологии и всей науки о человеке, познавая вершины человеческого духа и сложнейшие вопросы человеческой жизни, исследуя человека в предельных состояниях, когда наиболее полно раскрываются его глубинные ценности, нормы и цели. Именно художникам приходится изучать подводные части людей-айсбергов, выяснять скрытые ценности, подлинные мотивы, нравственные устои. Многостороннее знание живого человека дает искусство. Доходя до границ конкретного и не будучи в силах постигнуть эту конкретность человека в процессе ее возникновения и развития, наука уступает место искусству, которое познает всеобщие свойства человека через отдельного человека. При этом оно, разумеется, нечто утрачивает из того, чем владеет наука, а именно: категориальный характер знания, позволяющий судить о человеке вообще, о совокупности всех законов его существования. Но искусство превосходит науку в другом: оно проникает в единичную историчность, раскрывая по-своему глубоко сущность человека. В великом деле человекознания искусство тем самым играет важнейшую роль.

Глава первая

ЧЕЛОВЕК КАК ПРЕДМЕТ ИСКУССТВА

Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время: я занимаюсь этой тайной — ибо хочу быть человеком.

Ф. М. Достоевский

Недостаточно видеть, любоваться прекрасным, умным, добрым челом человека, необходимо нарисовать его на бумаге и любоваться им, как созданием живого бога. Вот что нужно для полноты нашей радости, для полноты нашей жизни.

Т. Г. Шевченко

[Дело искусства] выставлять [...] в очевидность [...] характеры людей [...] сцен, народов, природы.

Л. Н. Толстой

Постановка этого вопроса не означает, что искусство познает только человека. Оно образно воспроизводит весь мир. Маркс определял искусство именно как способ *художественного освоения мира* (см.: 2, 12, 728), то есть человека, общества и природы в их взаимосвязи. Природа представляет собой, следовательно, особую составную часть предмета искусства. «[...] растения, животные, камни, воздух, свет и т. д.», как и вся природа в целом, присваиваются человеком «отчасти в качестве объектов естествознания, отчасти в качестве объектов искусства» (1, 564, 565).

Но если наука познает законы природы, то искусство образно познает красоту и величие природы, гармонию, разлитую в ней. Посредством искусства все эти свойства природы становятся духовным достоянием человека. Разного рода иносказательные и антропологизированные изображения природы являются лишь одним из способов ее художественного освоения. В целом же искусство отражает природу в ее собственных эстетических проявлениях, о чем

свидетельствует, например, история пейзажной живописи. Существующее в нашей специальной литературе суждение о том, что пейзаж — это лишь способ для художника обнаружить свою личность, не более чем односторонние и поверхностные суждения. Передавая свои впечатления от природы, истинный художник выражает ее жизнь, смысл и красоту. Делает он это путем непрестанных наблюдений и восприятий природы. Сравнивая живопись с математикой и принципиально разграничивая их, Леонардо да Винчи указывал, что живопись есть законная дочь природы, она порождена природой и поэтому надо трудиться «над качеством, красотой природы и украшением мира» (81, 67).

Критикуя почти карикатурную боязнь «предмета» в модернистской живописи, отвернувшейся от природы, К. С. Петров-Водкин отстаивал вечные и неизменные законы и цели искусства, состоящие в том, что в руках умудренного знаниями художника «натура становится искусством живописи». Последняя постигает объективный смысл Вселенной: «Живописец, изучающий разноцветность вещей природы, тем самым постигает их взаимоотношения, определяет нахождение вещи в мире — т. е.— бытие вещи. Комбинация их цвета раскрывает перед ним борьбу или согласие, степень жизненности вещи, ее интенсивности или отцвечивания от других [...]» Искусство является поэтому единственным откровением, звеном, связывающим «человека с тайнами мироздания» (95, 7, 442, 447). Благодаря пейзажу, натюрморту и всем другим жанрам изобразительное искусство способно дать и дает зримую художественную картину мира в целом.

Однако основным предметом искусства является человек. «Природа,— писал В. Г. Белинский,— вечный образец искусства, а величайший и благороднейший предмет в природе — человек» (35, 2, 439). Сравнительный анализ научного и художественного познания человека не есть их противопоставление, напротив, он имеет своей целью раскрытие, в рамках гносеологического единства и родства этих форм познания, специфических особенностей и возможностей каждой из них. Такой анализ представляет со-

бой необходимое разграничение науки и искусства в сфере постижения человека на их общей познавательной основе. Поэтому всякое указание на достоинство одной формы познания не является умалением другой.

В человеческом индивиде объективно соединяются общее, особенное и единичное. В познании этого триединства как живого и целостного образования, в «собирании» человеческой сущности велика именно роль искусства. Своеобразие познания заключается здесь в том, что искусство отражает диалектику всеобщего, особенного и единичного в человеке *на основе единичного,* то есть в форме художественных образов, сохраняющих всю непосредственность жизненных явлений. «Наивысший предмет искусства,— указывал Фейербах,— есть человек, да притом человек весь, человек от темени до пяты» (139, 1, 345).

Такой поворот в предмете человекознания весьма существен, ибо, как писал Ленин, *«богаче* всего *самое конкретное* и самое *субъективное»* (7, 29, 212). Искусство устремляется именно в эту сферу человеческого бытия. Если наука сознательно абстрагирует лишь определенные признаки, отвлекаясь от всего того, что составляет конкретное богатство внутренней жизни человека, то искусство познает человеческую сущность во всем богатстве ее жизненного проявления, *раскрывает сущность в ее существовании.* Это не чисто формальный момент в познании, а глубоко содержательный. Искусство познает в человеке связь всех внутренних свойств и отношений, показывает само его бытие во времени и пространстве, то есть у искусства есть своя сущностная параметризация мира и человека.

Познавая человека как нерасчлененное и живое целое, искусство раскрывает в его сущности дополнительные аспекты и пласты, постигает новую сущностную глубину. Вся сложнейшая и богатейшая сфера человеческого бытия представляет собой во многом иной, чем в науке, предмет познания и требует иного характера и уровня обобщения. Данная область познания является всецело компетенцией искусства, ее действительным специфическим пред-

метом. «Своеобразие искусства,— справедливо говорится в «Философской энциклопедии»,— определяется его предметом и содержанием, его социальной функцией, способом отражения действительности [...] Оно [...] конденсирует в себе бесконечное многообразие накопленного человечеством духовного опыта, взятого не в его всеобщих и конечных результатах, но в самом процессе живых взаимоотношений общественного человека с миром. В произведении искусства овеществлен не только итог познания, но и его путь, сложный и гибкий процесс осмысливания и эстетической обработки предметного мира» (141, 327, 328).

Вопрос о предмете является исходным для всякого познания, ибо нельзя сказать о данном знании ничего определенного, не выяснив, в чем оно. Этот вопрос имеет особую остроту и особое значение для истинного понимания специфики и сущности искусства как познания более сложного и противоречивого. Не случайно споры в нашей эстетике в течение многих лет сводились главным образом к тому, как следует понимать предмет искусства. В этом вопросе и до сих пор существует более всего путаницы и односторонних точек зрения, что влечет за собой путаницу в решении многих других художественных проблем, в том числе и таких, как искусство и человек, место человека в художественной картине мира и так далее.

Предметом всякого познания считается совокупность объективных процессов, закономерностей и явлений, изучаемых данной наукой или постигаемых данным искусством. Объект и предмет — не тождественные понятия. Предмет есть лишь сторона объекта, вовлеченная в познавательную связь с субъектом. Специфичность предмета хорошо прослеживается на известном ленинском примере со стаканом, который можно рассматривать как предмет для питья, как помещение для пойманной бабочки или как предмет с художественной резьбой, то есть предмет эстетического любования. Объект здесь — один, а предметы теоретического, практического и эстетического отношения — разные.

Объектом и научного, и художественного позна-

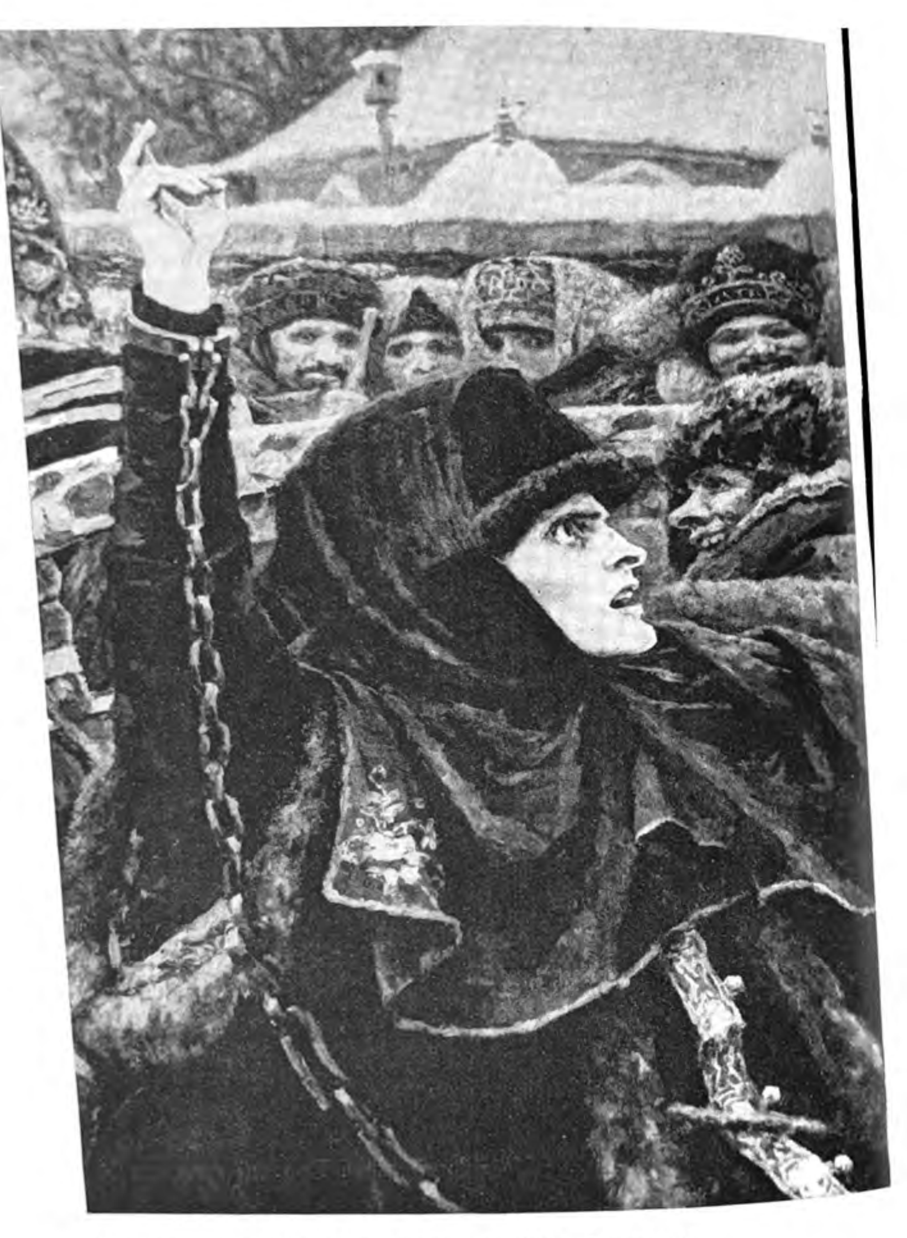
ния являются природа, общество и человек, но в пределах этого объективного мира искусство и наука отражают особые, только им свойственные стороны, грани, аспекты. Данные предметы познания имеют, несомненно, много общих черт, но имеют и существенные различия. Они не тождественны и не взаимоисключающи, а именно различны в пределах единого объекта. Когда речь идет о каком-либо предмете познания, то имеется в виду, во-первых, его особенность и неповторимость (отличие), а во-вторых, его принадлежность к объекту, то есть к объективной реальности. Сам термин «предмет», производный от латинского objectum, означает нечто находящееся перед кем-либо, существующее вне его, особо, как субстрат, носитель определенных свойств и качеств. Предмет познания, являющийся ипостасью объекта, есть отображаемое, которое «существует независимо от отображающего»,— писал Ленин (7, 18, 66). Это очень важный в плане основного вопроса философии методологический принцип науки и искусства.

Предмет конституирует всякое данное познание как особое познание. Например, многочисленные науки существуют в виде самостоятельных наук только потому, что у каждой из них есть свой неповторимый предмет познания. Появление новых наук также всегда связано с уяснением этого вопроса. Подобное же разграничение существует и между наукой в целом, с одной стороны, и искусством — с другой, хотя между теоретическим и художественным познанием человека и нет непроходимой стены. Границы между ними подвижны, как подвижны они и в различных науках, особенно на стыках разных областей знания.

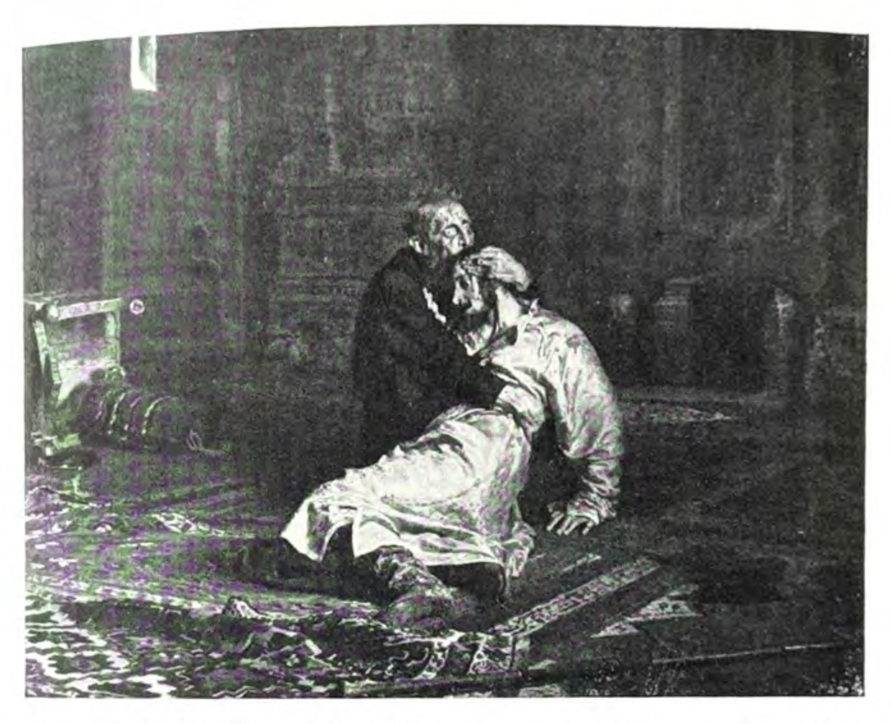
Предмет не исключает субъективный фактор в познании, а, напротив, предполагает его уже по одному тому, что познается предмет субъективной способностью ученого или художника, то есть силой ума или фантазии. Мир в соотнесенности с человеком отображается не только в искусстве, но и в науке, особенно в общественных науках. Однако это обстоятельство нисколько не отменяет объективности предмета в том и в другом случае. Попытки,



Рембрандт. Портрет старухи. 1654



В. И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887. Фрагмент



И. Е. Репин. Иван Грозный и сын его Иван. 16 ноября 1581 года. 1885



Э. Делакруа. Свобода на баррикадах. 1830

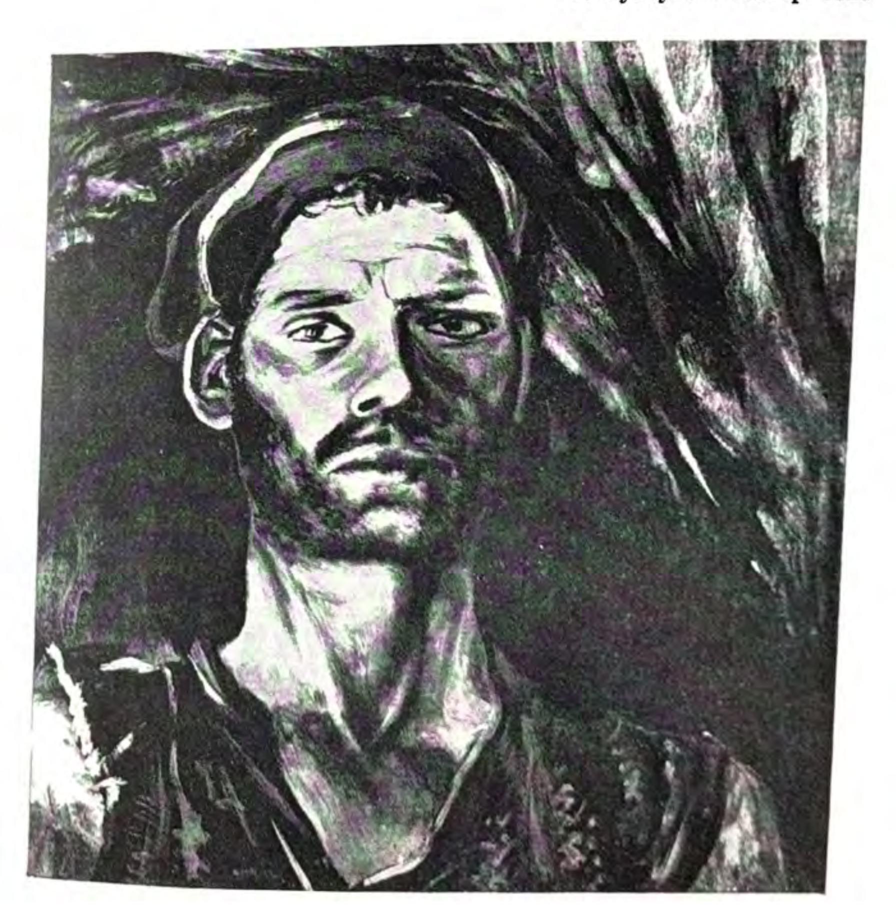


Ф. Рюд. Марсельеза. 1833—1836



О. Роден. Граждане Кале. 1884—1886. Фрагмент

Р. Гуттузо. Шахтер. 1953

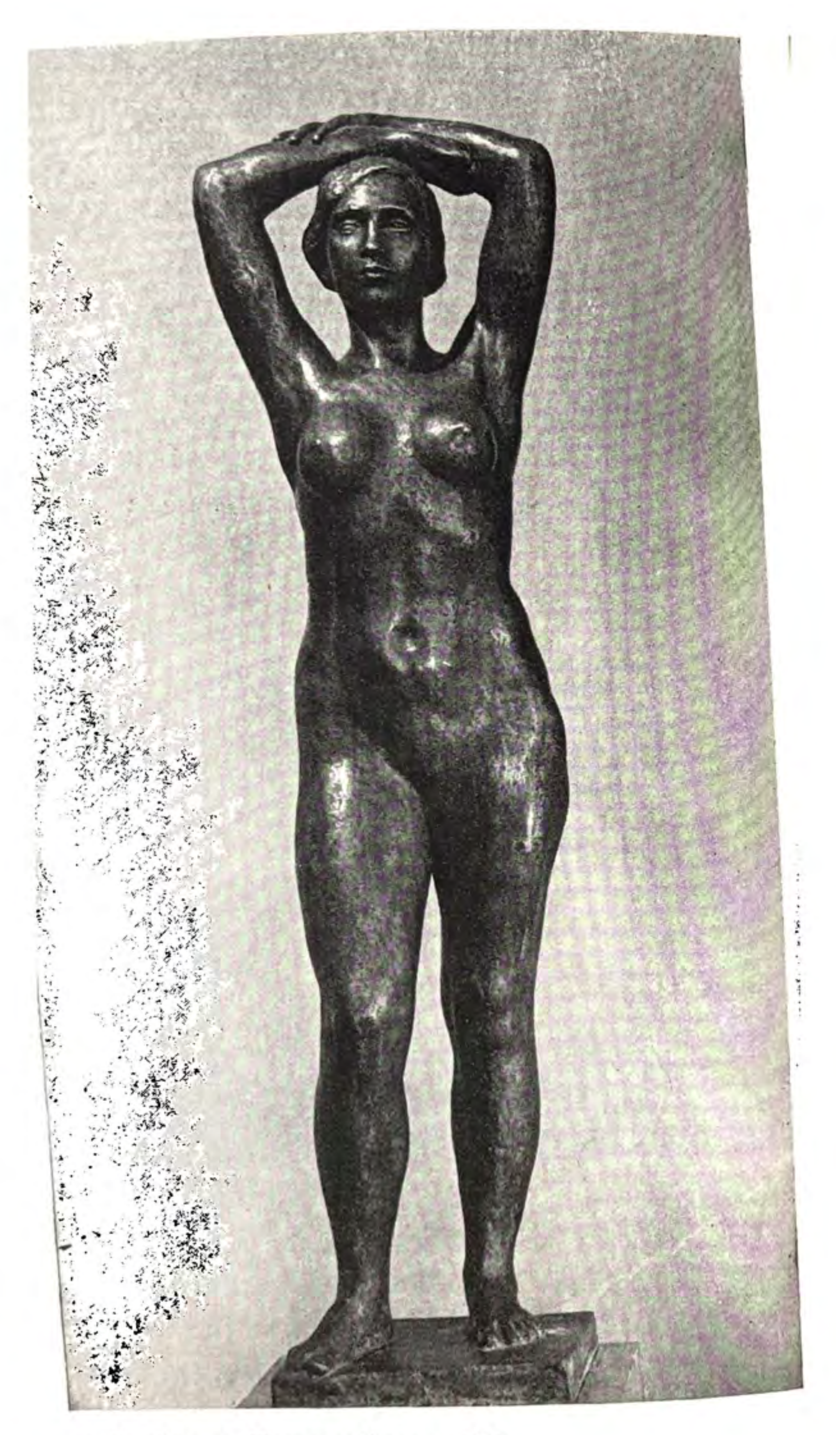




С. Боттичелли. Рождение Венеры. Ок. 1483—1484. Фрагмент



Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы. 1503—1506.
Фрагмент



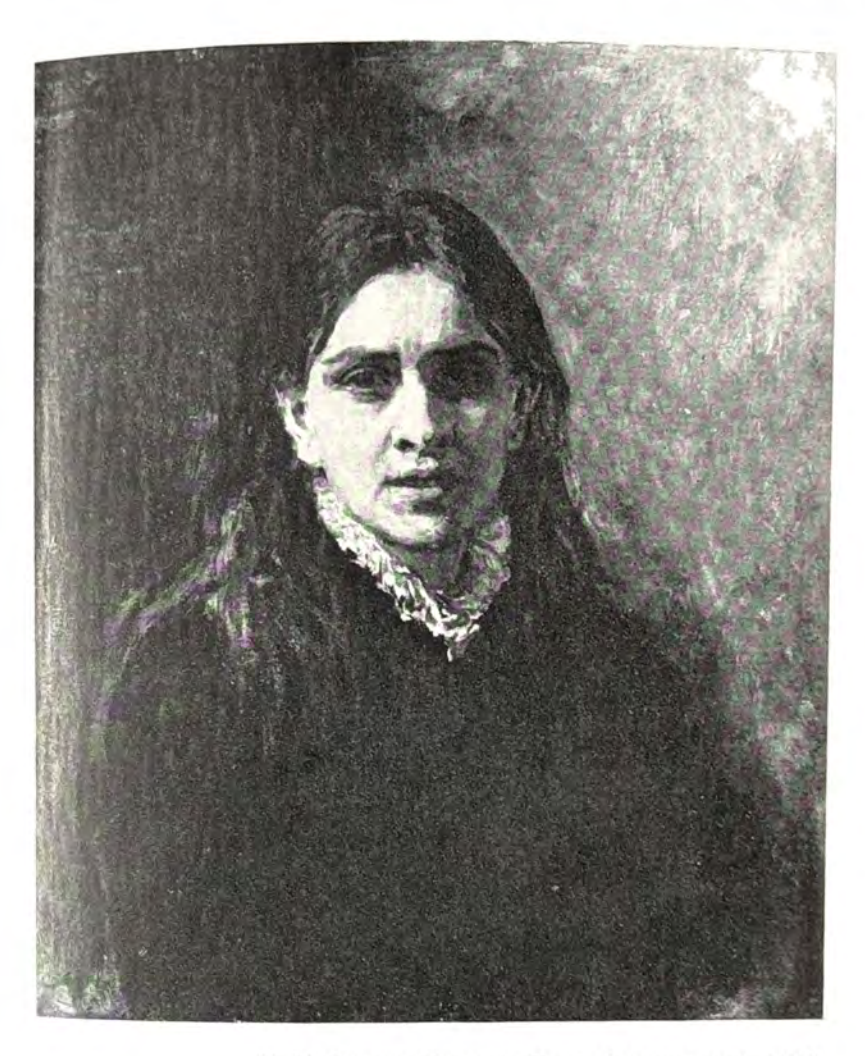
А. Т. Матвеев. Женская фигура. 1937



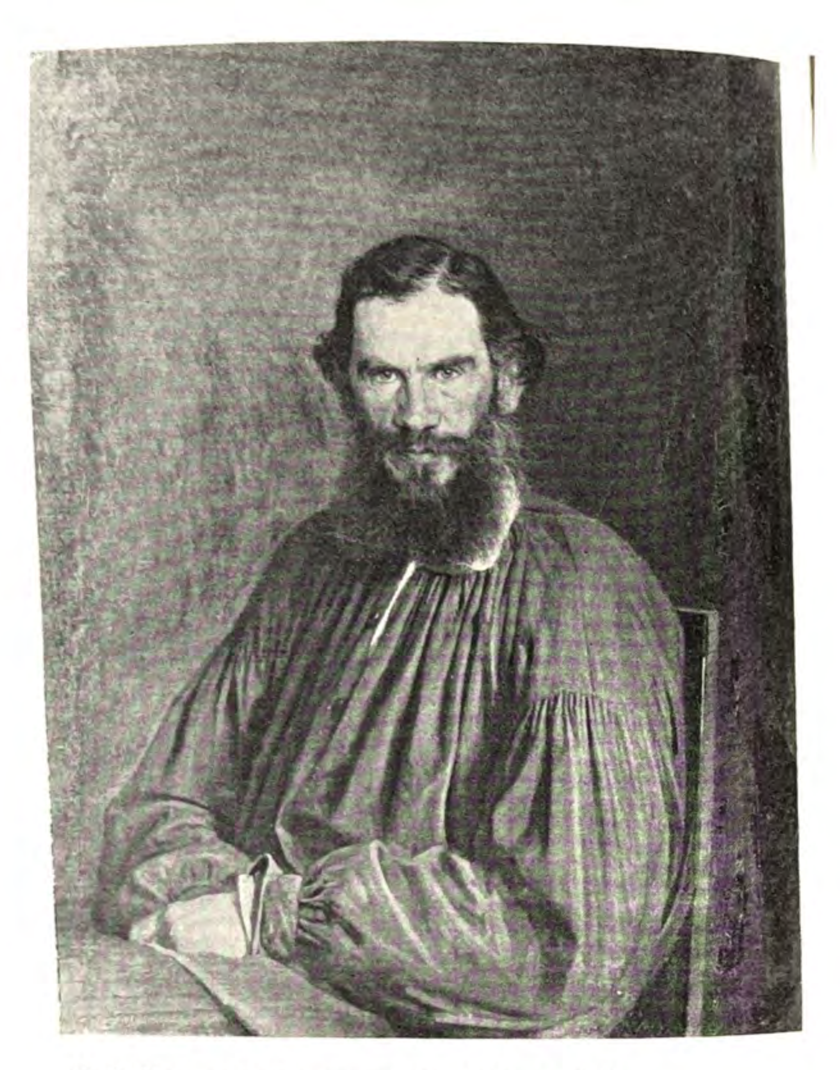
Д. Манцу. Портрет Инге. 1959—1960



К. П. Брюллов. Автопортрет. 1848



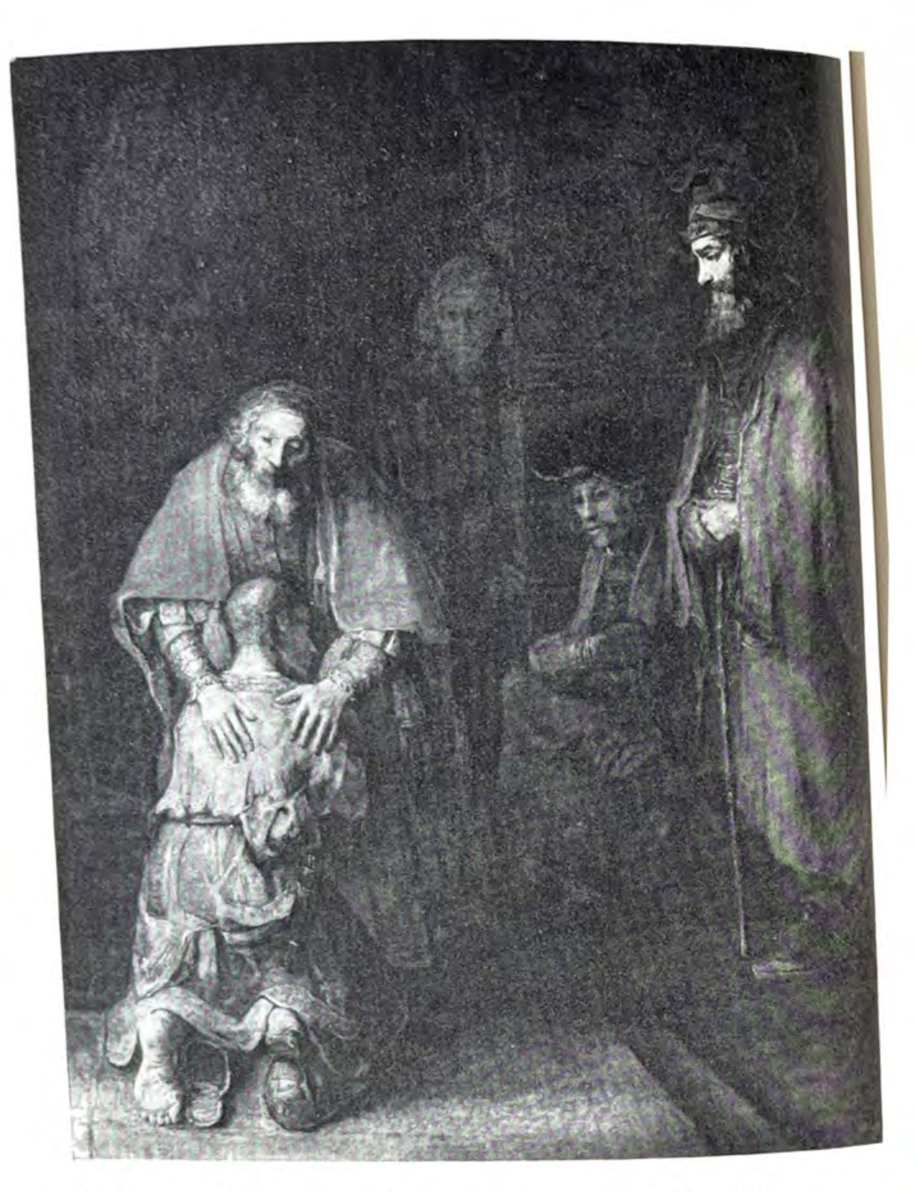
И. Е. Репин. Портрет П. А. Стрепетовой. 1882



И. Н. Крамской. Портрет Л. Н. Толстого. 1873



В. Г. Перов. Портрет Ф. М. Достоевского. 1872.



Рембрандт. Возвращение блудного сына. Ок. 1668—1669

большей частью в применении к искусству, провести различие между предметом и объектом познания в том смысле, что объект существует вне художника, а предмет полностью или отчасти субъективен, благодаря чему он структурно сложнее объекта, не имеют под собой научной основы. Здесь предмет художественного познания отождествляется с содержанием искусства, тогда как это не однозначные понятия. Содержание имеет предмет в качестве своего исходного пункта и основы, но оно, как всякая идея, есть не только познание,— это, по определению Ленина, и «стремление (хотение) [человека]» (7, 29, 177). Подмена предмета содержанием, а затем преувеличение роли субъективного начала в нем как начала якобы единственно специфического для всего искусства принижает значение объективного фактора в художественном творчестве, а в крайних случаях — вовсе отрицает его, открывая путь субъективизму. Известно, что все концепции искусства как самовыражения художника возникли и возникают в результате отрицания объективной действительности в качестве специфического предмета искусства. Именно в вопросе о предмете пролегает граница между материалистическим и идеалистическим пониманием искусства.

Истина о познавательной сущности искусства и, следовательно, о специфичности предмета этого познания, казалось бы, ясна в свете материалистического мировоззрения. Однако в последние годы получили известное распространение взгляды, направленные против «гносеологических увлечений» в понимании предмета искусства. При этом специфика искусства связывалась с чем угодно, только не с его предметом. Искусство «подводилось» под политику, мораль, религию, наконец, оно рассматривалось как эклектическое сочетание всевозможных видов деятельности. В результате почти совсем исчезли ссылки на великих художников и теоретиков искусства, исходивших в понимании искусства из его специфического предмета и необходимости изучать, знать этот предмет.

Согласно узкосоциологической точке зрения, сущность и специфика искусства заключаются в

идеологической, а не в познавательной сфере. Главное, определяющее в искусстве, согласно этой концепции, — идеологическая функция, политическая активность художника, а предмет у искусства и науки один. «Овладение индивидуальной характеристикой человека, — пишет А. Натев, — еще не есть художественное проявление даже и тогда, когда эта «характеристика» содержит в себе известное обобщение» (100, 26). «*Все познаваемое* художником в действительности входит и в *познавательную* компетенцию науки» (100, 61). Нетрудно увидеть, что искусство здесь по существу сводится к наглядному дополнению науки. Оно при этом, так сказать, идет по следам познанных истин. Что касается идеологических функций, то они, разумеется, очень важны в искусстве, но, во-первых, они есть и у науки, поэтому не могут быть специфическими для искусства, а, во-вторых, общественная роль искусства не сводится к идеологическим функциям, и потому не только ими определяется его сущность.

Кроме того, функция любого познания, как цель, сама обусловлена предметом и должна быть понята в связи с ним. Ленин писал: «На деле цели человека порождены объективным миром и предполагают его, — находят его, как данное, наличное. Но *кажется* человеку, что его цели вне мира взяты, от мира независимы («свобода»)» (7, 29, 170, 171). Таково материалистическое решение вопроса о соотношении предмета и цели, материала и функции познания и, в частности, художественного познания. С методологической точки зрения, таким образом, вообще неверно исходить в рассмотрении искусства только из функций, делая их отправным пунктом анализа и выдвигая на первый план то, что «кажется», а не то, что есть на самом деле. Конечно, не следует абсолютизировать и роль предмета в системе искусства, но ему как специфическому жизненному материалу принадлежит действительно важное место в этой системе, без чего нельзя понять ее в целом. То, что предмет искусства не растворяется в предмете познания науки и что у искусства есть свой жизненный материал для художественной переработки, подтверждено всей художест-

венной практикой человечества и не раз было обосновано эстетической мыслью прошлого (Аристотель, Леонардо да Винчи, Лессинг, Гегель, Плеханов и другие мыслители).

Искусство исторически сформировалось как особое духовное отношение к миру благодаря своему предмету. В связи с этим развитие искусства было и является относительно самостоятельным; специфический предмет всегда обеспечивал ему жанровое и тематическое многообразие. Художественное и научное познание при всех их взаимосвязях находилось и находится в разных плоскостях. Поэтому *несовпадающими* предстают перед нами *теоретическая* и *художественная картины мира* и, в частности, раскрытие человека в науке и искусстве.

Искусство в самом широком смысле слова познает весь внешний конкретно-чувственный мир и человеческую действительность, то есть человеческую сущность в единстве ее физических и духовных начал. Разные виды и жанры искусства по-своему стремятся к решению этой задачи. В центре художественного познания стоит человек с его бесконечно сложным и глубоким внутренним миром. Великие художники и теоретики искусства были единодушны в признании этой истины. Пушкин, Бальзак, Чернышевский, Л. Толстой, Горький, Рембрандт, Суриков считали главнейшим предметом художественного познания страсти и чувствования людей в определенных обстоятельствах, историю человеческого сердца, диалектику души человеческой, правду о душе, разнообразие стремлений и деяний человека. Искусство, считал А. Дюрер, должно раскрывать «тайно накопленные сокровища сердца» (95, 2, 342). Высшую премудрость искусства П. А. Федотов видел в том, чтобы «ожемчуживать равно и слезу горести и слезу радости» (95, 6, 351). Художественное познание человека есть самостоятельный и весьма трудный, мучительный и сложный творческий процесс, представляющий собой глубокое раскрытие движений человеческой души, страстей и событий. Это — опыт постижения тайн духовной жизни, бесконечного лабиринта сцеплений в процессе человеческого бытия.

При отождествлении предмета искусства и науки нередко делаются ссылки на слова Белинского о том, что различие между искусством и наукой, когда они изъясняют положение того или иного класса в обществе, «вовсе не в содержании, а только в способе обрабатывать данное содержание» (35, 2, 453). Но у Белинского, как это видно из его же высказывания, речь идет, во-первых, о содержании, а не о предмете искусства, а, во-вторых, полемизируя с теоретиками «чистого искусства», он говорит только о познавательном родстве искусства и науки, об их идейной общности, что само по себе совершенно верно, поскольку и наука, и искусство равно причастны к важнейшим интересам человечества. Однако в той же статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» великий критик писал, что «без всякого сомнения искусство прежде всего должно быть искусством, а потом уже оно может быть выражением духа и направления общества в известную эпоху [...] Когда в романе или повести нет образов и лиц, нет характеров, нет ничего *типического*», они перестают быть искусством, ибо художественный смысл последнего заключается единственно в том, чтобы «схватить данный предмет во всей его истине, заставить его [...] дышать жизнью [...]» (35, 2, 442, 443, 462). Как видно, Белинский был далек от мысли отождествлять искусство и науку в предмете познания. Равно и под способом обрабатывать содержание в искусстве он понимал не только внешнюю форму художественного произведения, а прежде всего «поэтический анализ общественной жизни», что означает во многом иную, чем в науке, область познания, благодаря чему наука не может заменить искусства (35, 2, 460). Тайна искусства, считал он, заключается в тайне обособления, в изображении живой всецелостности человека, в показе того, «как данный природою характер должен образоваться при обстоятельствах, в которые поставит его судьба» (33, 4, 205). Эти положения великого критика о предмете искусства развил Н. Г. Чернышевский. Считая областью искусства «все интересное для человека в жизни и природе», он указывал на то, что «строжайшее рас-

смотрение отношений искусства к философии, истории, описательным наукам доказало бы, что и при нашем широком определении можно по содержанию разграничить искусство от других сродных направлений человеческого духа довольно точно» (151, 889).

Художественному познанию подлежит любое чувство, настроение, состояние духа. И оно может быть выражено, например, в лирическом стихотворении, ноктюрне, плакате, танце, романсе. Каждое такое произведение рисует образ человека, ибо, как справедливо писал К. Д. Ушинский, в наших чувствованиях есть ясное и верное выражение нас самих и наших стремлений к миру, «в них [...] характер не отдельной мысли, а всего содержания души нашей и ее строя» (138, 117).

Искусство познает духовную жизнь человека как проявление его характера. Ленин видел «гвоздь» искусства именно «в анализе *характеров* и психики *данных* типов» (7, 49, 57). Развитие характера — это картина всей человеческой жизни. Задача художника в отличие от философа или психолога состоит в том, чтобы познать данный человеческий характер в его целостности и оживотворить его по законам, по которым движется сама жизнь, то есть идти в глубину, отыскивать в человеке целое.

Поиск существенного в вещах и характера как состояния и движения души в человеке является законом искусства. Для художников более всего важны, считал И. Н. Крамской, «характер, личность, ставшая в силу необходимости в положение, при котором все стороны внутренне наиболее всплывают наружу» (95, 6, 429).

Человеческие характеры — это не форма для выражения некоей общей идеи, а сама содержательная основа искусства. «Неизвестная» И. Н. Крамского, «Протодиакон» И. Е. Репина или «Девочка с персиками» В. А. Серова суть неповторимые человеческие миры — загадочно-прекрасный, мир чревоугодия и самодовольства, мир юности и свежести. Рисовать глубокие, яркие человеческие характеры и значит быть содержательным в художественном творчестве.

Искусство охватывает самые непохожие друг на друга человеческие характеры, в которых преломляются общественные отношения. «Мы знаем, — писал М. Горький, — что люди — разнообразны: этот — болтлив, тот — лаконичен, этот — назойлив и самовлюблен, тот — застенчив и неуверен в себе; литератор живет как бы в центре хоровода скупцов, пошляков, энтузиастов, честолюбцев, мечтателей, весельчаков и угрюмых, трудолюбивых и лентяев, добродушных, озлобленных, равнодушных ко всему и т. д.». Художник «имеет право, взяв любое из этих качеств, углубить, расширить его, придать ему остроту и яркость, сделать главным и определяющим [...] Именно к этому сводится работа создания характера» (56, 153, 154). *В совокупности человеческих характеров, воссоздаваемых искусством, отображается сущностное богатство человеческого рода, общества в целом.*

Лепка характеров в искусстве является результатом пристального изучения жизни и следования ее законам. Надо, чтобы характер в известной мере уже сложился в самой действительности, после чего он может быть отображен в искусстве. Характеры не выдуманные, а реальные, которые и составляют подлинную стихию искусства, властно диктуют художнику логику своего поведения и развития, чему он вынужден подчиняться. Весьма поучительным для понимания природы искусства и его предмета является хорошо известное замечание Пушкина о том, что брак Татьяны был неожиданностью для него. Л. Толстой жаловался, что его герои и героини ведут себя так, как он и не предполагал. Персонажи, отмечал писатель, должны жить самостоятельной жизнью. Иногда они способны изменить весь план работы, и уже не автор, а они сами начинают вести его к цели, которая не была предвидена.

Создавая характеры в искусстве, художник, несомненно, полагается и на свой собственный жизненный опыт, ибо нельзя познать другого человека, не познав человека в самом себе. Только в таком случае достигается глубокое и точное знание людей. Почти все живописцы создавали автопортреты,

раскрывая в них сокровенные тайны души и характера, вкладывая в эти изображения понимание вообще человека и художника, зорко, пытливо, пристально всматривающегося в жизнь. Философское «познай себя» всегда имело к искусству самое непосредственное отношение. В данном смысле Г. Флобер и говорил о героине своего романа «Мадам Бовари»: «Эмма — это я». Печорин в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», Корчагин в романе Н. А. Островского «Как закалялась сталь» и все те художественные образы, в которых мы видим социально-психологический отпечаток их создателей, представляют собой отнюдь не литературно обработанные автобиографии, а в высокой степени поучительные и объективные человеческие характеры, имеющие всеобщий интерес.

Высшая задача реалистического творчества, в котором наиболее полно проявляется сущность искусства, его основа — создание типичных характеров в типичных обстоятельствах. Эта великая формула искусства, предложенная Энгельсом, четко обозначает предмет художественного познания, а именно: типичные характеры в существенных отношениях с социальной и природной средой, окружающей их и побуждающей так или иначе мыслить, чувствовать и действовать. Искусство образно воплощает свою эпоху и конкретных ее представителей. Примером тому могут служить такие произведения, как «Сдача Бреды» Веласкеса, «Ночной дозор» Рембрандта или «Крестный ход в Курской губернии» Репина. Об «Афинской школе» Рафаэля Брюллов с восхищением писал, что она «заключает в себе почти все, что входит в состав художества: композиция, связь, разговор, действие, выражение, противоположность характеров — благородство Аристотеля, простота Сократа, цинизм Диогена, — простота, соединенная с величественным стилем, натуральность освещения, жизнь всей картины — все сие кажется достигшим совершенства» (95, 6, 264), само же это произведение является художественной философией бытия. В романах «Хождение по мукам» А. Н. Толстого и «Поднятая целина» М. А. Шолохова мы читаем драму исторического времени,

пролегающую через души и судьбы героев этих произведений.

Истинный художник мыслит в широком ключе миропонимания и человечности, рассматривая каждую личность как явление целого общества. В свете этой мировой концепции бытия любой человеческий характер, созданный им, является вместе с тем указанием на эту всеобщность. Когда таким образом художник умеет, как говорил И.-В. Гете, «овладеть всем миром и найти для него выражение [...] тогда он неиссякаем и может быть вечно новым, в то время как субъективная натура быстро высказывает то немногое, что в ней внутренне заключено, и гибнет, впадая в манерность» (154, 290, 291).

Типы в искусстве есть творческий результат отбора наиболее существенного и социально значимого в человеческой жизни. К их поиску, выявлению и воссозданию, к постижению скрытых течений самой действительности сводятся муки творчества. В этом нахождении и образном раскрытии «знакомых незнакомцев» состоит задача и большая трудность художественного познания. Материалом такого познания может быть только реальность каждого дня, в котором как в зеркале отражается эпоха. «Красота, — говорил Э.-А. Бурдель, — доступна всем, она повсюду [...] Улица изобилует шедеврами» (95, 5, ч. 1, 354). Художнику необходимо умение различать среди множества явлений человеческой жизни, что способно на длительное существование и что нет. Отсюда, считал Бурдель, начинается художественный синтез, то есть «выбор существенных деталей и отвлечение от деталей вторичных. Если не сумеешь [...] извлечь из модели все характерное, останешься вечно только самим собой, сохранишь свою индивидуальность, которая за отсутствием обновления очень скоро станет бесплодной» (95, 5, ч. 1, 354). Подлинное искусство восходит к самым широким обобщениям. Оно поднимается до познания родового величия человека, всего лучшего и святейшего в нем. Оно делает жизнь «сильней», передает ее движение и сияние. Искусство, по глубокому суждению Гегеля, устра-

няет «игру случайностей», достигая при этом «единства целого» (48, 14, 188).

Художественное обобщение распространяется равно на область содержания и область формы. В отношении к живописи, скульптуре и графике это положение имеет исключительно важное значение ввиду специфики этих искусств как изобразительных. В них работа над конкретно-чувственной формой изображения человека посредством рисунка, композиции, колорита, объема, освещения является поистине исследовательским делом, требующим больших знаний, участия разума и чувства изящного.

Художественное обобщение в искусстве распространяется решительно на все явления человеческой жизни — положительные и отрицательные, высокие и низкие, а мера типичности бывает разной в зависимости от таланта художника. Имеет значение и способ типизации. «Лица, созданные Шекспиром,— писал Пушкин, отмечая эту очень важную особенность искусства,— не суть как у Мольера,— типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков. Обстоятельства раздвигают перед зрителями их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера Скупой скуп, и только, у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен» (26, 97, 98). Вершина художественного творчества — это многогранные, то есть полнокровные, живые и действенные типические характеры. В них полнее и глубже всего обнаруживается человеческая сущность в ее родовом, социально-историческом и индивидуальном значении. Основоположники марксизма называли этот способ художественного обобщения *шекспиризацией.*

В науке тоже имеет место обобщение, но осуществляется оно как процесс абстрагирования. Типизация же в искусстве отличается от обобщений в науке тем, что она неотделима от *индивидуализации* как своей диалектической противоположности, с которой находится в единстве. Типизация в искусстве является одновременно индивидуализацией художественного образа. Тайна искусства заключается

в обособлении. Типы в искусстве неотделимы от конкретных человеческих характеров настолько, что существенная особенность каждого из них является вместе с тем характерной чертой данного типа. Так, Манилов — тип пустого мечтателя: он говорит много, слащаво, все хвалит. Собакевич, напротив, кулак по натуре, говорит мало, отрывисто, только «о деле» и всех ругает. Типизм здесь растворяется в самих характерах, а характеры — в типическом их проявлении. В истинном искусстве, писал Энгельс, «каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность» (2, 36, 333).

Искусство создает самые разнообразные типы людей — представителей того или иного класса, сословия или социальной группы, которых, например, историческая или социологическая наука непосредственно почти не касается. Достаточно назвать, например, портретное изображение М. П. Мусоргского у И. Е. Репина, Раскольникова в «Преступлении и наказании» и князя Мышкина в «Идиоте» Ф. М. Достоевского, Беликова в рассказе «Человек в футляре», дядю Ваню в одноименной пьесе А. П. Чехова. Типология человека в искусстве намного богаче, разнообразнее и сложней, чем классификации социальных или психологических типов в науке.

Многие типические характеры в искусстве получают нарицательный смысл. Они становятся олицетворением каких-либо глубоких начал, сторон, проявлений человеческой жизни или человека в его истинной сущности. Таковы образы Ахиллеса, Дон-Кихота, Обломова, Клима Самгина и другие. В образе Гамлета Шекспир нарисовал не только характер рефлектирующего юноши, но именно тип человека-гуманиста, дал живое воплощение самого гуманизма в мыслях, чувствованиях и действиях героя. Гамлет есть человек в высшем смысле этого слова, это, так сказать, «человек на все времена». Способность искусства создавать подобные всечеловеческие характеры ни с чем не сравнима.

Художественное постижение человеческой сущности непереводимо до конца, во всей полноте, на язык науки. Мир Анны Карениной и Григория Мелехова не способны раскрыть адекватно ни филосо-

фия, ни литературоведение. Это мир художественного знания. В нем заключена особая природа и мудрость искусства. В отличие от науки, справедливо писал Н. Бор, искусство раскрывает нам «гармонии, недосягаемые для систематического анализа» (39, 110). Именно искусство находит ту истину, которую нельзя обнаружить другим путем и для обнаружения которой иных средств нет. В художественном обобщении действительности искусство одерживает великие свои победы. В типизации человеческой жизни полнее всего проявляется его познавательная сила и гуманизм.

Осваивая те проявления человеческой жизни, которые не может познать ни одна наука, искусство поднимается вместе с тем до высочайшего уровня обобщений. Способность искусства отбирать наиболее общие начала человеческой жизни и приводить их к образному единству обнаруживается отчетливее всего в сравнении с исторической наукой. Из всей области гуманитарного знания история в определенном отношении ближе всего стоит к искусству. Она не отвлекается от человеческих индивидуальностей, как это делают, например, психология и социология, трактующие человеческие свойства и действия безотносительно к какому-либо конкретному лицу. Напротив, исследуя локальные закономерности общественного процесса, история описывает совершенно конкретных людей и их действия. Она при этом строго и неотступно следует за фактами. Тем не менее предмет искусства не дублирует предмет исторической науки, и наоборот. Указывая на существенные различия между ними, автор «Войны и мира» писал: «Историк и художник [...] имеют два совершенно различных предмета. Как историк будет неправ, если он будет пытаться представить историческое лицо во всей его цельности, во всей сложности отношений ко всем сторонам жизни и тем невольно упуская и заслоняя главную свою задачу — указание на участие лица в историческом событии, так художник не исполнит своего дела, понимая лицо так, как историк, представляя его всегда в его значении историческом [...] Для историка в смысле содействия лицом какой-нибудь

одной цели, есть герой, для художника в смысле соответственности всеми сторонами жизни, не может и не должно быть героев, а должны быть люди» (135, 13, 57).

Эти мысли, явившиеся плодом творческой практики, весьма поучительны для тех деятелей художественной культуры, которые идут более легким путем и показывают лиц в своих романах, фильмах, картинах и пьесах главным образом в их значении историческом, а не в значении человеческом, то есть изображают людей односторонне, историко-иллюстративно. Мысли Толстого о смешении задач художника и историка как о неправом деле, равно вредном для истории и искусства, поучительны также для художественной критики, склонной удовлетворяться в произведениях искусства лишь внешним иллюстрированием истории. Люди с интересом читают исторические романы, смотрят живописные полотна и фильмы не только потому, что в них представлена история, а потому, главным образом, что в них изображены страсти, потрясавшие сердца, изложены «истины, найденные страданиями» (А. И. Герцен), то есть дано углубленное и расширенное знание о человеке и народе. В противном случае не стоило бы создавать все это: достаточно познакомиться с книгами по истории. В искусстве весьма желательно, указывал Маркс, чтобы исторические деятели изображались «суровыми рембрандтовскими красками во всей своей жизненной правде», то есть в их реальном виде, а не в официальном — «с котурнами на ногах и с ореолом вокруг головы». Художнику необходимо вторгаться в частную жизнь этих деятелей, «показывая их нам в неглиже, со всем их окружением» (2, 7, 230, 281).

Маркс не случайно говорил о художественном творчестве как о «суровом» познании, показывающем человека, каков он есть в действительной его жизни. В этом методе и заключается смысл художественного познания. Подлинное искусство так и поступает, изображая военачальников, государственных деятелей, частных лиц. Вспомним беспощадные по реализму изображения членов испанской королевской семьи в групповом портрете Ф. Гойи.

портрет графа Оливареса Д. Веласкеса и натурный этюд К. П. Победоносцева И. Е. Репина, а также портретный бюст Павла I Ф. И. Шубина и памятник Александру III П. П. Трубецкого. Истинное искусство говорит правду о человеке, а не изображает только признаки должностного положения, профессиональной деятельности, сословной принадлежности. Вот почему нелепо думать и утверждать, что предмет искусства и науки один и что различие между этими видами познания заключается только в форме и в идеологической направленности. Историческая наука идеологична не менее, чем искусство. Источник всех различий здесь коренится именно в предмете познания.

Сказанное вовсе не означает, что между исторической наукой и искусством существует непроходимая граница и что художник может творить по наитию, не зная истории или даже пренебрегая ею. Совершенно напротив. Художнику, создающему произведение на историческую тему, необходимы, помимо глубокого ума, еще и обширные основательные исторические познания, дающие всему его творчеству высоту и масштаб, а также новый, ясный и определенный взгляд на мир. Один из первых теоретиков русского изобразительного искусства И. Урванов писал: «Исторический живописец должен [...] быть богословом, философом, тонким политиком, искусным историком и трудолюбивым испытателем древностей; также знать те науки, кои совокупно могут его сделать превосходным [...] Таковой художник в состоянии будет принести столько же чести своему Отечеству, сколько и другие великие люди своими достоинствами в других делах» (95, 6, 121, 122).

Нельзя сделаться властителем дум своего времени, не будучи образованнейшим человеком. В этом убеждает нас опыт. Художник должен быть по-своему историком, но историк в своем деле вовсе не обязан быть художником. Хотя нет правил без исключения. Древнегреческие историки (Плутарх, Геродот и др.) включали в жизнеописания своих героев элементы художественности. Границы в предмете исторического и художественного позна-

ния подвижны, однако лишь в той мере, в которой при этом сохраняется статус собственно исторической науки и собственно искусства.

Исторические факты, содержащиеся в научных источниках, а также сделанные на их основе выводы являются всего лишь подготовительным материалом и отправным пунктом для создания произведения искусства. Художник в сравнении с любым историком, с любым исследователем, писал Белинский. «должен проникнуть мыслию во внутреннюю сущность дела, отгадать тайные душевные побуждения, заставлявшие эти лица действовать так, схватить ту точку этого дела, которая составляет центр круга этих событий, дает им смысл чего-то единого, полного, целого, замкнутого самом в себе» (35, 443). Мир сущностей, скрытых за фактами и вместе с тем составляющих эмоциональную основу, психологический смысл этих фактов, и есть та «эстетическая реальность», которая является предметом собственно искусства, стремящегося познавательно исчерпать «всего человека». Достоевский видел в искусстве способ «при полном реализме найти в человеке человека», а Чернышевский — способ рассказать «о жизни индивидуальной» во всей «жизненной полноте подробностей» (151, 111). По существу тот же смысл содержится и в широко известных словах Ленина о том, что искусство должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу народных масс, выражая их мысли, чувства и волю, их умонастроения, ожидания, чаяния. Показать жизнь людей во всей ее жизненной правде, «разгадывать историю поэзией», глубоко проникать в психологию масс и данных социальных типов — все это и есть на деле постижение искусством своего специфического предмета.

Искусство — не буквальная летопись эпохи, а выражение ее духа. Отсюда проистекают все особенности художественного познания, в соответствии с которыми к искусству нельзя подходить с меркой мелочного исторического правдоподобия. «В то время, как события и факты,— говорил Д. Рейндольс,— связывают историка. поэт и художник свободны от этой зависимости. Для нас история должна согла-

совываться с великой идеей искусства и подчиняться ей» (95, 3, 433). О Стендале Бальзак говорил, что он не «взялся за полное описание битвы при Ватерлоо, он прошелся по арьергарду и дал два-три эпизода, рисующие поражение наполеоновской армии, но столь мощен был удар его кисти, что мысль наша идет дальше: глаз охватывает все поле битвы и картину великого разгрома» (162, 6 — 1970, 204). Не случайно и С. М. Эйзенштейн, создавая фильм о революции 1905 года, отказался от хроникального показа основных фактов этого исторического события. Он остановился всего лишь на одном эпизоде — восстании матросов на броненосце «Потемкин», но показал это событие сюжетно-психологически так ярко и сильно, что через него выразил суть революции 1905 года и человеческие характеры того времени.

Художник не есть регистратор событий. Весь материал истории он подвергает творческой переработке. Искусство допускает любую целесообразную условность во имя историко-психологической правды, которая для него — закон. Оно, например, смещает историческое время и пространство, уплотняя или растягивая их. Известно требование классической драмы: соблюдать единство места, времени и действия. Шекспировские хроники в немногих сценах передают то, что длилось в английской истории десятки и более лет. А. Н. Толстой в романе «Петр Первый» показал для большей полноты картины той эпохи многих лиц, которые исторически не существовали. Р. Гуттузо в своем живописном полотне «Похороны Тольятти» собрал в торжественно-траурной процессии многих деятелей мирового коммунистического движения, которые в этом событии непосредственного участия не принимали, но присутствие которых необходимо было для художественного выражения идеи — преемственности борьбы, неодолимости объединенных сил мирового пролетариата, народа и его подлинно революционной партии. Вместо фактической правды художник верно передал идейно-психологическую и нравственную истину. В этом — прерогатива и специфическая сила искусства.

Помимо того что искусство охватывает своим познанием человека в истории всесторонне, оно художественно обобщает исторические характеры. В Пимене («Борис Годунов») А. С. Пушкин собрал воедино черты мудрецов, пленившие его в старых русских летописях. Истинный художник поднимает историческое лицо до всеобщего значения. Он ищет и выявляет в нем наряду с конкретно-временной характеристикой признаки родовые, то есть те человеческие начала, которые повторяются во все времена. В. И. Суриков показал в боярыне Морозовой не просто одно из примечательных исторических лиц, а несокрушимость человека, его способность пламенно, безгранично верить и поступать соответственно своим убеждениям. В картине «Иван Грозный и сын его Иван» И. Е. Репин показал не безудержного в гневе царя, но обезумевшего от горя отца, совершившего нечаянное убийство. Также и в «Гражданах Кале» О. Родена мы видим не только воссоздание известного факта истории, но и собственно пластическую поэму в честь великого мужества и великого самопожертвования людей, спасающих свой город ценой собственной жизни. Искусство, таким образом, значительно раздвигает границы истории тем общечеловеческим содержанием, которое оно выявляет.

В реалистическом искусстве, как это хорошо показал в своих фундаментальных исследованиях «Художественное творчество, действительность, человек» и «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы» М. Б. Храпченко, понимание масштаба человеческой сущности было неодинаково. Например, «Бальзак стремился открыть всеобщие законы формирования человеческих характеров, всеобщие стимулы поведения людей» (147, 58), а «Стендаль подчеркивал не столько «родовые», сколько индивидуальные черты духовного мира своих героев» (148, 134). Во многом различным было и понимание истинной сущности человека, что являлось отправным пунктом в осмысливании писателями современной им жизни. «Пушкин большое значение придавал природным качествам, задаткам людей. Его взгляды на человеческую природу были

в определенной мере близки к воззрениям художественного периода Ренессанса» (147, 74). Близкие Пушкину по гуманистическим взглядам Гоголь, Чернышевский, Тургенев и Толстой «считали, что человек по своей природе склонен к добру и дурным его делают лишь окружающая жизнь, обстоятельства» (147, 135). Отсюда и пафос их творчества, состоящий в том, что совершенствование человека возможно и необходимо, будущее светло и прекрасно, человек не только испытывает воздействие среды, но и сопротивляется ей, стремится так или иначе изменить свое окружение. Достоевский же полагал, «что в самой человеческой природе заключены неоднородные свойства — доброе и злое, благородное и низменное, между которыми происходит борьба [...]», и если человек индивидуалист, то мы «лишены каких-либо оснований и надежды на его совершенствование» (147, 135, 139).

Особыми способами обобщения человеческой жизни были также классицизм и романтизм, которые стремились понять и показать человека в его всеобщих, родовых особенностях, но большей частью вне конкретно-исторических условий и обстоятельств.

Благодаря способности видеть человека широко и целостно, искусство в исторически конкретном отражает вечное, то, что созвучно всему человечеству и близко прогрессивным устремлениям каждого исторического времени. В этом обстоятельстве кроется одна из основных причин его непреходящей юности и свежести. Искусство не стареет. Если наука имеет характер бесконечного задания, то искусство творит всегда «набело». Оно завершено в самом себе и создается навечно. Искусство напоминает об универсальном характере человеческих чувств, страстей, желаний. Все великие художники, выражая свое время, раскрывали вместе с тем истинную сущность человека, человеческое в человеке, в чем и заключается их великое гуманистическое значение, тайна их бессмертия.

Созданные ими образы остаются вечно живыми для человечества. Новые поколения людей многое узнают из искусства прошлого о самих себе, о сво-

ей собственной способности любить и ненавидеть, страдать и верить, бороться и творить, быть милосердным, честным. Искусство осуществляет нравственно-эстетическую связь времен. Оно есть важнейший элемент духовного единства человеческого рода и человеческой истории. Подлинное искусство не только не стареет, но в каждую эпоху раскрывает новые свои глубины и грани. И то, что называется современным прочтением классики, есть в сущности своей умудренное историческим опытом XX века понимание великих художественных концепций жизни и человека. Наше время с его мощными гуманистическими движениями осмыслило, например, образы Гамлета и Чацкого в такой их человеческой полноте и значимости, как, может быть, не смогла сделать этого до сих пор никакая другая историческая эпоха. «Искусство,— справедливо писал А. Флеминг, — в самом широком смысле этого слова принадлежит к немногим действительно важным вещам. Премьер-министрам и министрам финансов отводится большое место в газетах, но, как только они уходят от власти, их забывают. Лишь человек искусства бессмертен» (98, 259).

Искусство начинается с живых и непосредственных восприятий мира. При этом оно не только обобщает жизнь, но силой художественной фантазии отражает человеческую действительность *в ее возможности*, то есть выявляет до конца то, что обозначилось уже в жизни, но не проявилось еще с достаточной полнотой в силу внутренней слабости или внешних обстоятельств. Новые ростки жизни оно показывает как сложившийся или складывающийся тип, то есть в законченной картине. Тут выражается не только вечное стремление искусства к идеально прекрасному, имеющему свои корни в самой действительности, но и желание охватить жизнь в ее движении от прошлого к настоящему и от настоящего к грядущему, предвосхитить новое. «[. . .] мастера, — писал Роден, — большей частью задолго предшествуют эпохе, где торжествует их идеал. Пуссен написал много шедевров при Людовике XIII, а величавый стиль его предвещает уже характер будущего царствования. Томная грация

Ватто как будто наложила свою печать на все царствование Людовика XV, а он жил при Людовике XIV и умер при регенте. Шарден и Грез с их буржуазными семейными сценами предвещают демократизацию общества, а жили они во времена монархий. Кроткий, душевно усталый мистик Прюдон отстоял свое право уйти в себя, любить и мечтать среди оглушительных трубных гласов империи. Он был предтечей романтиков [...] А ближе к нам Курбе и Милле: разве они не прославили в самый разгар Второй империи труды и достоинства рабочего класса, который при Третьей республике завоевал себе такое преобладающее место в государстве?» (95, 5, ч. 1, 341).

Базаров в «Отцах и детях» был не только литературным, но и социально-историческим открытием. Чуткий писатель увидел в жизни и дорисовал тип нового человека — разночинца, который начинал складываться в середине прошлого века в России. Так же поступил и Репин, создав в картине «Не ждали» образ революционера, возвращающегося из ссылки. Пролетарская революция черпала свое вдохновение в будущем. Уже Энгельс отмечал, что рабочий класс, утверждающий себя исторически, должен занять соответствующее место в искусстве (см.: 2, 37, 36). Нам нужно показать, говорил Ленин, наш демократический и социалистический идеал «во всем его величии и во всей его прелести» (7, 11, 103).

Изображая типические характеры в их развитии, искусство тем самым показывает *судьбы человеческие, судьбы народные,* умонастроения людей и то, что Гегель называл «состоянием мира», взятым в определенную эпоху. В каждый новый период истории оно рисовало целостную художественную картину мира, давало углубленную характеристику человека, показывая его действительное место в этом мире. Грандиозной художественной панорамой жизни явились такие произведения изобразительного искусства, как скульптурный фриз Пергамского алтаря, изображающий битву богов с гигантами, «Страшный суд» Микеланджело, «Покорение Сибири Ермаком» В. И. Сурикова, «Марш человечества» Д. А. Сикейроса.

То же самое мы видим и в литературе. «Гомер — первый и величайший из греческих поэтов,— писал Д. Бернал,— навеки запечатлел картину мира, в который пришли греки. В «Илиаде» и «Одиссее» мы обнаруживаем колоссальный контраст между простой сельской жизнью и древними цивилизациями, которые они открыли только для того, чтобы уничтожить их. Поэмы Гомера остались для греков библией, которая служила общей основой поверий о богах и людях, об искусстве ведения войны и поддержания мира» (36, 96). «Художественную библию» для своего времени создал Данте в «Божественной комедии». Позже Гете в «Фаусте» художественно осмыслил сущность и место человека в мироздании, поэтически сформулировал высшие цели человеческой жизни. Роман в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» явился подлинной энциклопедией русской жизни, Н. В. Гоголь в «Мертвых душах» собрал в одной художественной картине все зло на Руси, а А. Н. Островский нарисовал в своих пьесах всеобъемлющий драматический образ «темного царства».

Масштаб и глубина художественного раскрытия действительности в искусстве таковы, что Ленин, например, с полным основанием называл творчество Толстого «зеркалом русской революции». Великий писатель нарисовал несравненные картины русской жизни всего пореформенного периода и впервые в литературе по-настоящему показал русского мужика. В его творчестве слились социальный протест и психология многомиллионного патриархального крестьянства. Благодаря гениальному художественному освещению русской жизни Толстой, будучи в принципе далеким от первой русской революции, отразил в своем творчестве наиболее существенные ее стороны. Чрезвычайно важен для понимания предмета искусства и вывод Ленина о том, что благодаря гениальному освещению Толстым эпохи подготовки революции 1905 года в России она выступила «как шаг вперед в художественном развитии всего человечества» (7, 20, 19). Заметим: не само по себе творчество писателя и тем более не личность Льва Толстого, при всем ее ве-

личии и гражданской активности, явились таким шагом, а именно историческая жизнь русского народа, художественно воссозданная писателем. Следовательно, сущность и поступательное движение искусства определяются его предметом. Качественные скачки в развитии искусства обусловлены поступью истории — развитием человека и общества. Более того, многие личностные особенности Толстого-писателя Ленин объяснял как отражение психологии русского крестьянства, идейным выразителем которого он был. Статьи Ленина о Толстом — классический пример марксистского подхода к анализу природы искусства и роли творческой личности в художественном процессе. Эта роль выявляется и усиливается в той степени, в какой автор проникает в сущность эпохи и художественно воспроизводит ее. Только историческая жизнь народа является первоосновой искусства и величия самого художника, а не наоборот.

Другим классическим примером глубокого понимания особой познавательной природы искусства является анализ Энгельсом творчества Бальзака, где он находил удивительную смелость и революционную диалектику «поэтического правосудия». В «Человеческой комедии» Бальзак дал «нам самую замечательную реалистическую историю французского «общества», [...] описывая в виде хроники, почти год за годом, [...] «нравы». Изображая дворян, буржуазных выскочек, супружеские измены, Бальзак сумел представить «[...] всю историю французского общества, из которой я, — писал Энгельс, — даже в смысле экономических деталей узнал больше [...] чем из книг всех специалистов-историков, экономистов, статистиков этого периода, вместе взятых» (2, 37, 36). Познавательная сила творчества великого писателя, который ставил задачу уловить скрытый смысл огромного скопища типов, страстей и событий, была столь велика, что Маркс, по свидетельству современников, собирался написать исследование о его «Человеческой комедии». А относительно плеяды английских романистов (Ч. Диккенс, У. Теккерей и др.) Маркс заметил, что эти писатели «раскрыли миру больше политических и

социальных истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты вместе взятые» (2, 10, 648). Всего важнее отметить здесь, что основным критерием искусства основоположники марксизма-ленинизма считали меру художественного познания объективного содержания человеческой жизни, что, показывая судьбы и нравы людей в данную историческую эпоху, художники способны раскрывать политические и социальные истины более широко и глубоко, чем собственно политики и моралисты. Этот сравнительный гносеологический анализ говорит о многом, свидетельствуя в пользу художественного познания человека в единстве со всей социальной действительностью как познания чрезвычайно могущественного. Успехи и возможности искусства как особого рода человековедения дали полное основание Горькому сказать, что «подлинную историю человека пишет не историк, а художник» (83, 70, 482).

Искусство по существу своему стоит в одном ряду с философией. Не будучи философией в прямом смысле слова, оно философично в своей гносеологической основе, то есть по глубине и масштабу познания. В этой своей высокой роли искусство вместе с тем суверенно.

Однако относительно полноты и возможностей художественного познания мира и человека в эстетике существовали разные точки зрения. Так, на идеалистической основе во многом противоположные суждения по этому вопросу высказывали в начале XIX века Г. В. Гегель и Ф. В. Шеллинг. Гегель, придавая большое познавательное значение искусству, тем не менее видел в нем только низшую, в сравнении с религией и философией, форму познания истины. «[. . .] вследствие своей формы, — писал он, — искусство ограничено также и определенным содержанием. Лишь определенный круг и определенная ступень истины могут найти свое воплощение в форме художественного произведения» (52, 12, 10). Отсюда и его вывод об известной исчерпанности образного познания человека: «Никакой Гомер, Софокл и т. д., никакой Данте, Ариосто или Шекспир не могут снова появиться в наше

время. То, что так значительно было воспето, что так свободно было высказано, высказано до конца» (48, 13, 168), поэтому век грядущий принадлежит религии и философии, а не искусству. Этому прогнозу, который подхвачен ныне буржуазной эстетикой как теоретическое оправдание кризиса искусства в капиталистическом обществе, не суждено было осуществиться. Конечно, создания Софокла и Ариосто неповторимы, как и творчество любого другого гения в искусстве, но были в XIX веке Бальзак, Л. Толстой, Суриков, Курбе, Роден и многие другие художники, составившие своим творчеством новый этап великого художественного освоения человеческой жизни.

Шеллинг, напротив, видел в образности искусства возможность бесконечно глубокого раскрытия сущности мира и человека. Наука, которая носит характер бесконечного задания, ниже и слабее искусства, считал он. Последнее может быть названо образной философией, освобожденной от субъективности философии, как таковой. Искусство объективно, общезначимо и бесконечно в познавательном отношении. Его нужно считать единственным и от века существующим откровением, искусство есть чудо. Оно «является философу чем-то высочайшим [...] открывает для него как бы святая святых, где в вечном и изначальном единении, словно в едином светоче, горит то, что обособлено в природе и истории» (66, 206). Несмотря на видимые преувеличения познавательной силы искусства в сравнении с наукой, а также мистифицированный характер изложения своей эстетической концепции мира, Шеллинг верно уловил художественную мощь искусства и красоты в нем как выражения бесконечного в конечном.

Материалистическая эстетика всегда признавала высокий познавательный потенциал искусства, связывая его с особым предметом и методом познания. Так, еще Аристотель считал, что искусство, подражающее человеческим характерам по законам вероятности или необходимости, «философичнее и серьезнее истории» (25, 160). В эпоху Возрождения искусство стало наполняться содержанием самой

жизни. Художественное творчество считалось тогда образной философией природы, художник претендовал на звание философа, носителя мудрости и истолкователя форм и причин вещей и явлений. В новое время Лессинг называл грубейшей ошибкой отождествление предмета и задач истории и искусства, ибо цель искусства гораздо «более философская, чем цель истории» (82, 76).

Русские революционные демократы, преодолевшие спекулятивный характер шеллинговско-гегелевской объективно-идеалистической эстетики, своим учением о типическом поставили искусство вровень с философией. Чернышевский назвал искусство учебником человеческой жизни, существующим наряду с наукой и могущественным в своем роде. Искусство, по его словам,— это одна из кардинальных сторон духа человеческого. Энгельс видел идеал искусства в полном слиянии «большой идейной глубины, осознанного исторического содержания [...] с шекспировской живостью и богатством действия» (2, 29, 492).

Специфический предмет искусства и глубина художественного проникновения в него понимались неодинаково в разных направлениях и школах искусства. Например, классицизм был ограничен каноническим изображением только прекрасных и возвышенных явлений жизни; романтизм тяготел к идеальным образам в противовес «жизненной прозе», натуралистическое искусство, напротив, ограничивалось этой прозой и большей частью в ее случайных и уродливых проявлениях. В реалистическом искусстве во все времена и у всех народов предмет познания понимался всеобъемлюще, как мир и человек в их конкретно-чувственном выражении и связях. Реалистический метод безграничен, так же как безгранична в своих проявлениях человеческая жизнь, наполняющая искусство смыслом. Прямо указывая на превосходство реалистического творчества, Энгельс писал, что он считает Бальзака «гораздо более крупным мастером реализма, чем всех Золя прошлого, настоящего и будущего» (2, 37, 36). Исходным пунктом такой высокой оценки является масштаб жизненной правды в искусстве реа-

лизма и глубина познания в нем человека. Реализм, отмечал Ленин, обладает способностью проникать «до самой сути явлений» (7, 1, 263).

Эти принципы реалистического творчества объясняют, почему другие художественные методы оказывались преходящими в истории искусства при всех их достижениях. Несомненно, герои П. Корнеля и А. Сумарокова, Ж. Л. Давида, В. Гюго и Э. Золя также отразили в себе те или иные аспекты своего времени. Но такие направления в искусстве, как классицизм, романтизм, натурализм, будучи по-своему ограниченными в предмете и способе познания действительности, должны были уступать место более глубокому и универсальному художественному исследованию жизни, каким является реализм. К нему человечество возвращается снова и снова, обновляя его, потому что реалистическое отражение жизни адекватно действительности и является самым плодотворным, самым результативным познанием, всесторонне раскрывающим сущность человека и данного исторического времени. Ибо только то, что идет от познания типического в жизни и в человеке, содержит в себе всестороннее художественное знание о них.

Реализм представляет собой магистральную основу развития мирового искусства. Это не одно из многих художественных направлений, а именно основа всего искусства. В логике поступательного развития реализма отразилась логика всей истории человечества и всей художественной культуры. «Реализм [...] воплощает в себе историческую эпоху и выражает ее специфический характер,— утверждает Р. Гуттузо,— ибо движется и изменяется сама реальность, а художнику — интерпретатору своего времени — надлежит уловить это изменение. Но различные этапы развития реализма связаны между собой объединяющей их всех реалистической тенденцией, устремлением к изображению реального». Эта плодотворная тенденция есть вечная константа реализма, который «в своей нацеленности на полное овладение реальностью [...] объективно революционен» (162, 4 — 1978, 234, 239). Идеализация есть, напротив, конструирование невозможного.

Она уводит искусство от мира и человека в сферу чистого вымысла, в результате чего искусство скудеет, превращаясь в «искусство для искусства».

Нельзя поэтому согласиться с точкой зрения Б. Днепрова, подхваченной отдельными авторами, будто история мирового искусства представляет собой не художественную типизацию, а преимущественно идеализацию, «возведение к образцу, к красоте посредством очищения жизненного образа от всего, что не способствует его идее, и путем добавления всего, что требуется для полного соответствия идеалу» (62, 24). Всякое реалистическое искусство, даже когда оно изображает идеальные типы, как это делали, например, античные ваятели или Микеланджело, остается верным жизненной правде. Идеализация же, противопоставляемая реалистическому художественному обобщению, есть не что иное, как ложь в искусстве, ложь отчасти или целиком, потому что основой художественного творчества в данном случае становится уже не жизнь, а лесть, «возведение к образцу» всего, что таковым в действительности не является. Разного рода дополнения к художественному образу для «полного соответствия идеалу» на практике становились, например, угодливой портретной апологетикой или романтическим приукрашиванием жизни. Такой «возвышающий обман», когда вместо действительных людей показываются принаряженные персонажи или красивые маски, не мог быть и не был основной линией развития мирового искусства. Поэтому в принципе неверно рассматривать идеализацию как равнозначный с типизацией и даже превосходящий ее прием художественного обобщения.

Реализм, означающий познание самой глубокой и всеобъемлющей правды жизни, включает в себя также осознанную гражданскую ответственность художника, общественную активность его позиции.

Наибольшими возможностями в художественном познании мира и человека располагает искусство социалистического реализма, творческий метод которого прямо включает в себя требование правдивого изображения конкретно-исторической действительности в ее революционном развитии, то есть в

ее наисущественнейших проявлениях. Это — новая реалистическая система эстетических отношений искусства к действительности, в которой максимально выявлена истинная природа искусства и закреплена основная идея ленинской теории отражения — идея объективного познания. В данной системе этот основополагающий принцип реализма проведен последовательно. В ней на первый план выдвинут именно предмет художественного познания во всей его исторической конкретности и историческом движении, а также указаны глубина и масштаб познания действительной человеческой жизни в противовес всяким абстракциям человека и мистике духа. Это — реализм в его высшем значении и проявлении.

Трудность художественного познания состоит в том, что человек находится в постоянном изменении, обновлении. Он исторически непрерывно модифицируется в зависимости от вновь и вновь складывающихся обстоятельств жизни. Меняются связи людей друг с другом и с миром, иными становятся образ мыслей, психология и действия людей, да и сами они в их конкретно-историческом существовании. Родник искусства, таким образом, неисчерпаем. Поэтому никогда не иссякали и не иссякнут его резервы, как и потребность в нем. Именно в специфическом предмете, в способности художественно познавать и утверждать человека заключаются прежде всего гуманистическое значение и вечная, непреходящая необходимость искусства для человечества. Благодаря своему предмету искусство в сравнении с наукой привносит в сферу человекознания много нового и неповторимого. Оно поэтому ничем не заменимо.

Истинная природа искусства характеризуется его особой познавательной сущностью. Именно отсюда оно «начинается». Специфический предмет является той основой, на которой вновь и вновь возникает и развивается искусство как сложнейшее духовное образование. Данное положение имеет кардинальное значение для всей творческой практики, так как только признание специфического предмета искусства обязывает художника не иллюстрировать

уже известные истины или произвольно конструировать некие идеи, а глубоко изучать и воспроизводить жизнь, мир и человека в их непосредственных проявлениях и существенных связях.

В свете марксистско-ленинского понимания данной проблемы искусство представляет собой *важную и самостоятельную* ветвь живого, плодотворного, истинного, могучего, всесильного, объективного, абсолютного человеческого познания. Оно мощным потоком вливается в общее человекознание. Не ставя себе целью решать специфические задачи науки, искусство дополняет науку, координирует с ней свои познавательные усилия. При этом удельный вес искусства огромен. Оно представляет собой великую мысль и всеобъемлющее чувство действительности. В центре художественной картины мира, создаваемой искусством, стоит человек в его живой целостности, сущностном богатстве и разнообразнейших индивидуальных проявлениях своих великих сил и свойств.

ГУМАНИЗМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

> Сквозь знание просвечивает человечность [...] надо увидеть скрытое лицо глазами провидца.
>
> *Э. А. Бурдель*

> [...] художник [...] должен быть выразителем своей эпохи [...] уметь отражать ее лучшие мысли и чувства в наиболее прекрасной форме.
>
> *Ф. Мазерель*

> Образ есть синтез всего того вечного, что сохраняется как от отдельной личности, так и от данной общественной формации.
>
> *В. И. Мухина*

Художественное познание мира и человека осуществляется особым, в сравнении с наукой, способом, который зависит от двух взаимопроникающих слагаемых: природы предмета и целей искусства. Специфика искусства состоит в единстве всех его основных характеристик. Содержание, форма, функции искусства так же специфичны, как и предмет, лежащий в их основе. Это — система, в которой все элементы взаимообусловлены. Вопрос всегда в том, чтобы выделить из них основополагающие элементы, исходя из которых действительно можно понять специфику искусства в целом. Важно далее не «потерять» в анализе искусства ни одного специфического элемента — предмет это или функции искусства, ибо в противном случае никакой «системы» не получится. Останется лишь одна заявка на «системный подход». Обращаясь непосредственно к теме исследования, рассмотрим способ художественного познания человека в его связи со специфическим предметом искусства.

Живая целостность человека может быть художественно воспроизведена *только* в конкретно-чувственной форме, охватывающей в органическом сцеплении все стороны его сущности. Лишь такая

форма адекватна своему предмету. Художественная форма не повторяет буквально форм природы: она есть *выразительная* форма, но при всем том остается конкретно-чувственной. Это и имел в виду Чернышевский, говоря, что искусство воспроизводит жизнь в формах самой жизни, в чем и заключается его специфика, закон соответствия искусства природе. Искусство познает человека в формах его собственного бытия. Фейербах справедливо определял искусство как непосредственное знание, сосредоточенное в чувственности, как *истинность чувственного,* утверждая при этом, что «объект искусства есть *видимый, слышимый,* осязаемый предмет [...] То, что чувство изображает в чувственной форме, является ничем другим, как собственной сущностью чувственности, неотделимой от этой формы» (139, 1, 188, 189).

Какой бы условной ни была художественная форма, например, в живописи, музыке, опере, балете, она всегда остается конкретно-чувственной формой и потому формой жизни. В этом смысле нет различия между изобразительными и неизобразительными искусствами. В том и в другом случае формы чувственны по своему характеру и обращены к нашим чувствам — зрению, слуху, осязанию, к чувственной природе нашего воображения. Неотделимость форм искусства от сущности чувственных явлений, которые они выражают, есть причина великого многообразия художественных форм. Именно предмет искусства по своей сущности обеспечивает возможность не только постановки и решения мировых общественных проблем, а, следовательно, также идейно-тематического разнообразия искусства, но и разнообразия форм и жанров. Логика понятий о человеке в науке едина. Конкретно-чувственные формы выражения сущности человека многообразны до бесконечности. Таким образом, не одна лишь авторская манера изображения является причиной художественной уникальности, но прежде всего — своеобразие данного предмета художественного познания.

Конкретно-чувственная форма является единственно возможным способом овладения предметом

искусства. Дело искусства, писал Н. В. Гоголь, «выставить жизнь лицом, а не трактовать о жизни» (52, 6, 381). Художественный образ и есть не что иное, как чувственное единство сущности изображаемых вещей и соответствующей ей формы. В нем форма существенна, а сущность сформирована по законам организации самих вещей. В связи с этим предмет искусства не может быть выражен в понятиях науки, включая и художественную критику, как «не всякая мысль,— справедливо писал Г. В. Плеханов,— может быть выражена в живом образе (попробуйте выразить, например, ту мысль, что сумма квадратов катетов равна квадрату гипотенузы» (112, 152). Способ научного или художественного познания возникает не по воле познающего, а представляет собой специфическое раскрытие специфического предмета. Он является составной частью истины в той же мере, что и результат. Предмет указывает на путь познания, определяет форму познающего сознания. Способ исследования, указывал Маркс, есть умение говорить языком самого предмета, выражать своеобразие его сущности. Этот способ изменяется вместе с предметом, ибо «разумное правило может быть заимствовано только из самого существа вещей» (2, 1, 63). Методом может быть лишь природа содержания, движущаяся в познании.

Художественный образ в искусстве есть специфический способ познания, порожденный внутренним определением своего предмета, то есть целостным проявлением жизни природы и человеческого духа. Он воплощает в себе все содержание искусства. Последнее же не сводится к одной только общей идее, в которой закреплено знание жизни и стремление художника и которую можно выразить чисто логическим путем. Содержание включает в себя все духовное богатство изображаемых лиц и смысловую связь между ними, отчего оно и непереводимо вполне на язык науки. «Художественный образ,— писал М. Горький,— [...] почти всегда шире и глубже идеи, он берет человека со всем разнообразием его духовной жизни, со всеми противоречиями его чувствований и мыслей» (55, 26). Художественный образ — это результат и одновременно инструмент ис-

кусства, полностью охватывающий свой предмет. Он познавательно универсален, органичен, так как способен передать универсальность человеческих состояний и стремлений, и потенциально бесконечен, неисчерпаем по своему содержанию и своей смысловой перспективе. Концепция человека составляет основу, движущее начало искусства, внутреннюю сущность художественного образа.

Существующие у нас определения художественного образа сводятся в большинстве к тому, что это — *конкретно-чувственное отражение жизни, идейное содержание, выраженное в чувственно-воспринимаемой форме*. Художественный образ понимается как единство общего и конкретного, объективного и субъективного, правдивого и условного, эмоционального и рационального. Такие определения при всей их приблизительности имеют вместе с тем глубокий научный смысл: в них схвачены важнейшие признаки и диалектика исследуемого предмета, отмечается, прежде всего, что художественный образ есть *род знания* о мире, результат специфического отражения действительности. Благодаря этому искусство является особой формой общественного сознания и духовных ценностей, принципиально отличной от религии, которая основывается на слепой вере в сверхестественное. Верно указывается также и на *конкретно-чувственное* выражение *художественной* идеи. Это очень важный признак, отличающий искусство, например, от науки. Конкретно-чувственная форма искусства лежит в самом основании его образности. Образ — в буквальном смысле этого слова есть форма, облик, вид, представление (греческое «ейдос»). Исключая произвольные и расширительные толкования термина «образ» и отталкиваясь от его точного этимологического смысла, следует сказать, что образ, как таковой, не распространяется на абстрактное мышление. Образ — не понятие, а понятие — не образ.

Художественный образ, всегда обращенный к нашим чувствам, выступает как именно чувственное единство сущности изображаемых вещей и соответствующей только ей одной формы. Он автономен, инвариантен, замкнут в себе, подобно живому ор-

ганизму. Неотделимость чувственных форм искусства от сущности явлений, которые они выражают, есть причина великого многообразия художественных форм и непереводимости языка искусства ни на какой другой язык. Характеризуя искусство как образное мышление, которое не может и не должно впадать в «тон и способ выражения религиозных построений или научного умозрения», совлекающего все наглядное, Гегель писал о художественном образе, вырастающем «из внутренних зародышей самой вещи» и сохраняющем «ее первоначальное и единственное чувственное благоухание» (48, 14, 199, 202, 203).

Особенность и сила художественного образа в том, что он проникает «в *явление* самого содержания», в нем реальность выступает сама по себе, внимание привлекается «к проявляющемуся наличному бытию и живой облик делается существенной целью», а это дает возможность «вработаться в конкретную жизненность, избавившись от обычной абстракции представления» (48, 14, 198). Комментаторам искусства с большим трудом удается разъединить «образ и смысл путем рассудочного анализа, извлечь из живой формы абстрактное содержание и [...] раскрыть для прозаического сознания понимание поэтических способов представления» (48, 14, 197). Гегель рассматривал своеобразие художественного образа как его закон.

На широкой основе материалистической методологии учение о художественном образе было развито русскими революционными демократами. Белинский увидел в образах искусства повторенный и как бы вновь созданный мир. Чернышевский сформулировал закон соответствия искусства природе, проявляющийся в том, что искусство воспроизводит жизнь в формах самой жизни. В этом суть вопроса, святая святых искусства. Здесь отчетливо проступают положения классической эстетики о подражательной природе художественного образа, которые не содержат в себе и намека на поверхностное отображательство действительности, ибо революционные демократы связывали с образными формами искусства именно познание жизни во всей ее исти-

не и типизме, объяснение и даже приговор явлениям жизни. Сколько бы ни шельмовали формулу искусства как воспроизведение жизни в формах самой жизни сторонники разных модных эстетических концепций, эта формула остается непреложной и непреходящей, так как она является истинной разгадкой природы художественного образа. Искусство остается искусством до тех пор, пока оно соотносится с жизнью как своим первообразом.

Образный способ познания в искусстве является аналогом предмета искусства. Подобно тому как практика научного познания закреплялась в сознании людей фигурами логики, художественное познание закрепилось в человеческой голове структурами образного мышления. Каждый тип мышления исторически сформировался на базе определенного познавательного материала, в соответствии с ним и для него. В реальности художественного и теоретического мышления подтверждено наличие в объективном мире многих различных качеств, свойств и закономерностей и закреплен опыт многих тысячелетий эволюции человека, его мучительных усилий знать весь мир. Законы теоретического и художественного мышления отражают формы действительного существования предметов, что и было научно отмечено И. П. Павловым в его классификации мышления на два типа — аналитический и художественный. «Художники, во всех их родах: писателей, музыкантов, живописцев и т. д.,— утверждал он,— захватывают жизнь целиком, сплошь, сполна, живую действительность, без всякого разъединения [...] мыслители, наоборот, именно дробят ее, и тем самым как бы умерщвляют ее» (105, 411). Этих двух типов мышления оказалось достаточно для того, чтобы охватить познанием все богатство и разнообразие объективного мира и человека.

Художественное познание ввиду особенностей его предмета не достигается силой одного только интеллекта, хотя и нуждается всегда в уме глубоком и пытливом. Оно осуществляется посредством *художественной фантазии и интуиции*. Только благодаря всем этим творческим силам искусство способно «взять» всего человека, раскрыть всеобщие

истины духа и картину противоречий человеческого характера. Некоторые писатели, отмечал Н. А. Добролюбов, «стояли так высоко, что их не превзойдут ни практические деятели, ни люди чистой науки. Эти писатели были одарены так богато природою, что умели как бы по инстинкту приблизиться к естественным понятиям и стремлениям, которые еще только искали современные им философы с помощью строгой науки. Мало того, истины, которые философы только предугадали в теории, гениальные писатели умели схватывать в жизни и изображать в действительности. Таков был Шекспир» *. Последний предвосхитил своими открытиями в области сердца человеческого несколько эпох развития философии и психологии. Все это говорит о громадных возможностях художественного человекознания.

Категория художественного образа охватывает не только диалектику перехода изобразительного начала в смысловое содержание, но и обратно. Она предполагает раскрытие самого определения образов искусства как *художественных* образов. В широком смысле образами являются все наши восприятия и представления о мире, сохранившиеся в нашем воображении и так или иначе воплощенные предметно. Однако мы не называем (и справедливо) все эти образы художественными. Что же делает художественный образ собственно художественным в отличие от всех прочих форм образного отражения мира?

Слово *художник* означает не просто мастер, а мастер, творящий красоту. Понятие «художественное» неотделимо от понятия «прекрасное», иначе оно теряет всякий смысл. Это — созданная человеком красота в отличие от красоты, которую мы находим в действительности. В данном смысле и говорится, например, о художественном творчестве, художественной деятельности, художественных ценностях. Художественный образ есть всегда прекрасный образ, образ, исполненный *по законам красоты*. Отсюда искусство с полным основанием называется

---

* Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 10-ти т. Т. 6. М.—Л., 1965, с. 310.

миром прекрасного. Красота есть обязательный и органичный атрибут искусства, что бы ни изображалось в нем.

Формы жизни в искусстве суть не простые слепки, снимки с натуры, а эстетически освоенные и эстетически модифицированные формы. Как явление искусства каждый художественный образ поэтому прекрасен, идет ли речь о статуе какого-нибудь античного атлета или о Яго, Хлестакове, Держиморде. В последнем случае прекрасна форма (способ) выражения отвратительного человеческого содержания, как прекрасна бывает игра талантливых актеров, исполняющих роли злодеев и пошляков. Следуя жизненной правде, истинное искусство никогда не делает безобразное прекрасным, но оно всегда прекрасно изображает безобразное.

Художественная идея становится собственно художественной в отличие от политических, нравственных, юридических, научных, технических, философских и религиозных идей именно благодаря эстетическому началу в ней, то есть она формируется как красота, не проходя стадии отвлечения. И это не просто встреча мысли с бытием, а встреча ее с красотой, это движение эстетически функционирующего сознания. Музыкальная мысль является художнику не иначе как в звучании, изобразительная мысль — в упорядоченной пластической форме, хореографическая мысль — в движении и так далее. Художник мыслит не вообще звуками, формами и движениями, каких вокруг великое множество, а их *гармоничными* сочетаниями. Образы в искусстве начинаются с красоты этих звуковых, цветовых, пластических сцеплений и ритмов, радующих наше зрение и слух, доставляющих нам эстетическое наслаждение. Искусство гармонизирует жизнь. Гармония как один из великих законов красоты пронизывает все художественные создания от романса до симфонии, от стихотворения до многотомного романа, от этюда до эпического полотна.

Красота художественного образа означает гармоническое единство всех элементов содержания и предметно-чувственной формы, когда каждая деталь живет благодаря своей связи с целым. Красота вы-

ступает как всеобщая эстетическая константа художественного организма. Само целое есть здесь красота. Если она отсутствует — нет и художественного образа, как такового. Природа художественного образа — это природа красоты. Произведение художественно только тогда, когда оно прекрасно. Все искусство является художественным освоением мира благодаря лишь своей эстетической природе.

Поскольку красота является законом и вечным критерием художественного образа, что существенно отличает последний от понятий всякой иллюстративности и чисто формальных структур, то художественный образ следует рассматривать именно как *эстетическую категорию*. Эстетическое начало является одним из узловых пунктов связи в системе художественной образности, важнейшей ступенью в ее познании. Поэтому следует признать неполными, неточными все философские и искусствоведческие определения художественного образа, в которых отсутствует эстетический элемент: они не раскрывают собственно художественную природу образов искусства. *Художественный образ — это способ конкретно-чувственного освоения действительности посредством красоты и в форме красоты.*

Художественный образ является не только способом эстетического познания жизни, но и отражением мира и человека во всех их *эстетических* проявлениях. Только в этом своем качестве он вполне может быть понят и объяснен.

К эстетическому в самой действительности относятся, помимо прекрасного, наряду и в связи с ним, также трагическое, комическое и возвышенное. В принципе каждое конкретное явление жизни, воспринимаемое нашими чувствами, имеет свою определенную эстетическую характеристику. Данное положение весьма существенно, так как означает, что весь предмет искусства является эстетическим по своей природе. Он всегда выступает как предмет эстетического восприятия и эстетического воспроизведения. Искусство осваивает не вообще политическую, правовую, социальную, нравственную жизнь людей, а всю жизнь сплошь, сполна в ее именно эстетических проявлениях, какими бы они ни бы-

ли — прекрасными или безобразными, возвышенными или ужасными. Эстетическое, понятое не поверхностно или односторонне, а во всем его значении и масштабе, охватывает специфический предмет искусства целиком, во всем его богатстве и разнообразии.

Искусство является высшим и специализированным способом эстетического отношения общества к действительности. Оно немыслимо вне данного отношения, потому что в противном случае перестает быть искусством. Художественное творчество потому и называется художественным, а не техническим, практическим, научным, что представляет собой познание собственно *эстетических свойств мира и человека* и воспроизведение их по законам красоты. Нет и не может быть, следовательно, внеэстетической сущности искусства в целом или в какой-либо его части, внеэстетической художественной деятельности. Все искусство является художественным освоением мира и человека благодаря своей эстетической природе. Вот почему ни искусство, ни наука, при всей их взаимосвязи, никогда не посягают на познавательные компетенции друг друга.

Изучая человека, искусство не наделяет его эстетическим смыслом, а воспроизводит свой объект во всей его эстетической характерности. Эстетическая палитра художественной образности столь же богата, сколь богата и разнообразна эстетическими проявлениями сама действительность. Человек как предмет истинного искусства — это человек в его эстетической определенности, и художественное освоение включает в себя, как закон, познание этой определенности. Верно найденная эстетическая оценка есть результат именно такого познания. Маркс критиковал В. Гюго за сочинение «Наполеон Малый», в котором Луи Бонапарту приписана была чрезмерная мощь исторической инициативы, в результате чего он представал великим, тогда как в действительности был жестоким тираном и всего лишь ничтожным человеком. «Я, напротив, показываю,— замечал Маркс,— каким образом *классовая борьба* во Франции создала условия и обстоятельства, давшие возможность дюжинной и смешной

личности сыграть роль героя» (2, 16, 375). Наполеон III был страшен и смешон одновременно — вот в чем правда истории, на подлинном знании которой должна основываться эстетическая характеристика героя, чтобы не быть произвольной.

Вся методология марксистско-ленинской эстетики обосновывает тезис о том, что искусство есть познание эстетического содержания и эстетических ценностей жизни. «Мировая история,— писал Энгельс,— величайшая поэтесса» (2, 33, 43), а история Франции с ее классовой борьбой, проходившей в классических формах, отмечал Маркс, представляла собой «настоящее художественное драматическое произведение» (2, 28, 24). Маркс не раз отмечал также, что на исторической сцене постоянно разыгрывались бесчисленные трагедии и комедии, что всемирно-исторические события и личности появлялись дважды: сначала в виде трагедии, потом — в виде фарса; что история проходит через множество фазисов, после чего уносит в могилу устаревшую форму жизни. Ее последний фазис есть комедия. В результате человечество «весело расставалось со своим прошлым» (2, 1, 418).

Подлинное искусство улавливает эту эстетическую диалектику истории, делая ее своим предметом. Оно дает историческим лицам эстетическую характеристику по их месту и действительной роли в истории. Такая характеристика, положительная или отрицательная, интегрирует в себе все содержание данной личности, показывает ее политические и нравственно-психологические черты в органическом единстве. Так черты величия и красоты присущи изображению Ленина в одноименной поэме В. Маяковского или образу Бетховена в описании Р. Роллана. То, что в искусстве называется художественным прославлением героев разных социальных движений, есть эстетическое раскрытие их действительной исторической значимости. И, наоборот, сатирическое осмеяние, как это хорошо можно проследить на примере Остапа Бендера и других персонажей И. Ильфа и Е. Петрова, является своего рода эстетическим приговором над людьми социально ничтожными или исторически обреченными.

В истинной эстетической характеристике предмета художественного познания утверждаются правда истории и правда человеческой личности. В постижении правды заключен гуманизм общественной позиции художника, его гражданский и нравственный идеал.

Человек в искусстве — прекраснейший ли это человек или далеко не прекрасный, всегда выступает как эстетически определенное явление. Однако эта определенность зависит не только от того, каковы сами по себе показанные люди, но и от изобразительно-выразительных средств данного искусства. А средства эти в различных пространственных, пространственно-временных и временных, в изобразительных и изобразительно-выразительных искусствах сложились под влиянием тех или иных эстетически определенных сторон и проявлений мира и человека. Эстетический предмет глаза, по Марксу, иной, чем предмет уха. В общем предмете художественного познания каждое из искусств «берет свое», то есть отражает тот эстетический аспект мира и человека, какой только оно одно и может воспроизвести наилучшим образом. Так, например, прекрасную наготу человека весьма трудно выразить в музыке, а пейзаж — показать в скульптуре. Есть глубокий смысл в известном афоризме: о том, что бессильна выразить проза,— говорит поэзия, а что бессильна передать даже поэзия — выражает музыка. Конечно, разные виды искусства не отгорожены предметно друг от друга, тем не менее любой вид искусства потому и существует как самостоятельное художественное явление, что имеет свой специфический предмет. Незнание его границ, утверждал Аристотель, есть «ошибка первого рода» (25, 177). Отдельные жанры искусства возникли тоже на основе их специфического предмета, например, портрет, трагедия, комедия. Жанр и является той своеобразной художественной структурой, которая приспособлена для отражения определенного круга явлений действительности. Вопрос о специфическом предмете различных видов и жанров искусства классически был решен уже Лессингом в «Лаокооне», где он рассмотрел предметные и другие выте-

кающие отсюда границы между живописью и поэзией.

Человек разными гранями своей сущности отражается в разных искусствах. *Музыка,* например, лишенная способности передать в звуке внешний облик человека, погружается в глубины человеческой души и выражает состояние чувств в богатстве их нюансов и противоречий, в борении и движении. В симфониях раскрываются целые человеческие миры через то или иное мироощущение в целом. Такова музыка Бетховена, Чайковского, Мусоргского, Шостаковича. Музыка способна подниматься до широчайших обобщений и, трактуя проблемы жизни, любви, смерти, судьбы, подвига, показывать человека и человечество в масштабе всей Вселенной. Ей доступна передача титанических состояний духа, живущего в единстве с миром или переживающего катастрофический разлад с ним. То, о чем рассказывает музыка, охватывает сферу не только сознания и чувств, но и подсознания. Из всех искусств постигать духовность человека в такой полноте и чувственной достоверности дано лишь ей одной. Она проникает в самые сокровенные тайники нашего внутреннего мира. «Музыка,— по словам А. В. Луначарского,— с необыкновенной силой и чистотой отражает некоторые важнейшие законы и космоса, и человеческого общества, и человеческой натуры» (91, 124).

Живопись и *скульптура,* при всей специфике каждой из них, являясь изобразительными искусствами, отражают мир видимого и непосредственно обращены к нашей созерцательной способности. Своими пластическими формами (цвет, рисунок, рельеф, объем) они художественно отражают человека в единстве его духа и тела, то есть наиболее адекватным образом. Как сущностная характеристика человека прекрасная нагота в сочетании с духовным содержанием всегда была высокой компетенцией этих искусств. Душу не пишут,— замечал П. Сезанн,— пишут тело, и когда тело написано хорошо, то душа, если она есть, будет светиться и проявляться во всем. Но эстетически самоценно и тело, как таковое. «Ватиканский торс» скульптора

Аполлония остается во всей истории искусства одним из самых совершенных созданий человеческого гения, наиболее глубоко постигшего природу и красоту человеческого тела. Высшую свою задачу О. Роден видел в том, чтобы передать в мраморе «страждущую плоть, трепещущую от счастья, содрогающуюся от мук, изнывающую в мольбе, клокочущую от гнева [...], воплощающую бурную стихию чувств и страстей, на которую обречено или которыми одарено человечество» (40, 72). Такие произведения, как «Мыслитель», «Ева», «Поцелуй» самого О. Родена, а также статуи античных атлетов, «Давид» Микеланджело, «Рождение Венеры» С. Боттичелли, «Крылатая» С. Т. Коненкова были и остаются для человечества живым воплощением физического и духовного совершенства, высшего единства основных начал человеческой природы.

Особое значение живописи и скульптуры заключается в том, что они дают предметно-пространственную интерпретацию человека в реальном мире. Эти искусства постигают *пластическую гармонию* как миросозидающую суть. Они сплавляют воедино зримые представления о мире и человеке. В картине «Девушка, освещенная солнцем» В. А. Серова мир природы «разлит» в человеке, и мир человека доминирует в природе, человек как бы возникает из нее и вместе с тем пластически ее завершает. Картина в целом пронизана счастьем естественной соизмеримости человека и природы, радостью чувствовать красоту вещей и явлений. Настоящая живопись — это всегда *пластическое открытие мира и человека* в нем, то есть жизнь, увиденная в цвете правильно и как бы сполна. Полнота и нераздельность цвета «на холсте живописца,— отмечал И. Э. Грабарь,— должны собираться как в фокусе и вызывать впечатление такой же торжественной звучности и серьезной гармонии, какие музыке дает орган» (95, 7, 370).

Одним из важнейших жанров изобразительных искусств является *портрет*, как самая компактная форма выражения эпохи в образах ее конкретных представителей. В портрете человек выступает в качестве предмета особого внимания, исследования и

художественного сосредоточения. В портрете автор стремится передать при внешнем сходстве самую душу человека, выявить глубину нравственных состояний. Художник, отмечал Достоевский, изучает лицо и угадывает главную мысль лица, хотя бы в тот момент, в который он описывает, и не было ее вовсе в лице. «Фотография же застает человека как есть, и весьма возможно, что Наполеон, в иную минуту, вышел бы глупым, а Бисмарк — нежным [...]. В умении художника приискать и захватить характерную мысль человека состоит дар портретиста» (63, 10, 546). В настоящем портрете, где опущено все случайное, человек бывает более похож на себя, чем в жизни. Когда, по свидетельству историков искусства, папе Иннокентию X показали его портрет работы Веласкеса, где он изображен был с жестоким выражением лица, он сказал: «Слишком правдиво!» Художник уловил то существенное, что сам портретируемый прятал от других людей. Создавая портреты, Г. Гольбейн, по словам И. Н. Крамского, «спускался со своим анализом почти в самую глубину человеческого лица, и его произведения в искусстве — как великие открытия науки» (95, 6, 432).

В подлинном портрете достигается широкое художественное обобщение человеческой жизни, характерная определенность индивида раскрывается в пределах общего типа. В портрете выявляется высший социальный психологизм жизненного образа, угадывается широкий фон личностного и исторического прошлого, житейского опыта, перенесенных испытаний, глубоких размышлений, утонченных чувствований. Истинный портрет представляет собой результат сложного и всеобъемлющего гуманистического исследования, в котором конкретный человек выступает как бы полномочным представителем целой эпохи, живым олицетворением противоречий и духа времени, индивидуального и социального опыта. Таковы, например, портреты Л. Н. Толстого работы И. Н. Крамского, актрисы М. Н. Ермоловой В. А. Серова или портрет Ф. М. Достоевского, написанный В. Г. Перовым, в котором прекрасно показано ставшее духовной му-

кой внутреннее борение великого писателя — печальника за всех униженных и оскорбленных.

Расцвету реализма в изобразительном искусстве всегда сопутствовал расцвет портретного жанра. Более того, сам реализм в своем развитии определялся, так сказать, портретностью, то есть раскрытием всеобщего смысла человеческой жизни через ее видимую, живую и трепетную форму, передачей внутренней правды через выражение правды внешней. Подлинный художник, говорил Э.-А. Бурдель, выявляет в портрете «всеобщность и извечность жеста» (95, 5, ч. 1, 351). Такой поиск неповторимой пластической формы для выражения единственного в своем роде психологического состояния К. С. Станиславский называл, применительно к сценическому искусству, методом физических действий.

В изобразительном искусстве этот поиск еще более труден и сложен. Тем не менее портрету подвластно выражение важнейших представлений об идеале человека, высоконравственное понимание личности, утверждение социальной и национальной значительности нового героя. Самый прогресс живописи, справедливо утверждал Гегель, «заключается в том, чтобы доработаться до *портрета*» (48, 14, 74).

Познание человека посредством портретирования беспредельно. Леонардо да Винчи четыре года писал портрет Моны Лизы, и вот уже более четырех столетий человечество стремится разгадать этот великий живописный образ: настолько он сложен и глубок, подобно Сикстинской мадонне Рафаэля или фигурам пророков Микеланджело на плафоне капеллы в Ватикане. И дело не только в загадочной улыбке Моны Лизы, в упор смотрящей на нас пристальным, пытливым и чуть насмешливым взглядом, но и во всем величаво спокойном облике этого цельного и глубокого в своем духовном содержании человека. В этом портрете слились воедино гуманистические представления одной из самых великих и человечных эпох человечества. «[...] портрет,— писал младший современник Леонардо Д. Вазари,— почитается произведением необычайным, ибо и сама жизнь не могла бы быть иною» (95, 2, 219).

История портретного искусства, начиная с изо-

бражений египетских фараонов, древнегреческого, римского, фаюмского портрета и вплоть до наших дней, представляет собой художественную историю человечества в лицах. Выявляя сущность конкретной личности, великие портретисты раскрывали объективно характер своего времени. Таковы портреты, созданные Рембрандтом. Художник часто писал стариков и старух, находя в них исключительно глубокое психологическое и нравственное содержание. Каждый такой портрет отражает драматический след, оставленный жизнью на лице и в сердце человека. Перед нами само человеческое страдание и вместе с тем живописный гимн в честь всех тех, кто сохранил в себе человека. Портреты Рембрандта — это целая гуманистическая концепция XVII века, нравственно-эстетическое завещание потомкам. Значительна портретная галерея, созданная Эль Греко, А. Дюрером, А. Ван Дейком, О. А. Кипренским, К. П. Брюлловым, И. Е. Репиным, В. А. Серовым и другими выдающимися художниками. Портретные традиции сохраняются и развиваются в советском и современном демократическом искусстве мира. Замечателен автопортрет С. Т. Коненкова, портрет композитора Кара Караева работы Т. Т. Салахова, портреты, выполненные Д. Манцу, и многие другие. В искусстве портретирования, писала А. С. Голубкина, высший реализм достигается «посредством воссоздания главного во всей полноте» (65, 11, 406).

Особое место в истории гуманизма принадлежит искусству слова — литературе. Слово обобщает. В литературе оно обретает громадную художественную силу, раскрывает универсальные связи человека с миром, показывая жизнь в ее движении от прошлого к настоящему и будущему. Литература — поистине человековедение, народоведение. «Надобно,— писал А. И. Герцен,— перечитывать великих поэтов, чтобы поймать свою душу. На них человечество «пробует силу возраста» (51, 61). Необычайно велика идейно-эмоциональная емкость литературных образов. «Поэзия есть высший род искусства,— писал В. Г. Белинский.— Поэзия выражается в свободном человеческом слове, которое есть и звук, и картина, и определенно, ясно выговоренное

представление. Посему поэзия заключает в себе элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств» (33, 5, 7). Как искусство словесное, временное и в известном смысле универсальное литература обладает исключительно большими возможностями для раскрытия сущностных сил и свойств человека, о чем и говорят созданные ею образы, в частности, образы Прометея, Фальстафа, Хлестакова, Клима Самгина. Особенно могущественны в познавательном отношении крупные литературные формы, например, роман, способный дать глубокий психологический анализ изображаемых лиц, показать жизнь людей целой эпохи, нарисовать многие человеческие характеры в их столкновениях и развитии во времени и, что очень важно, *объяснить* смысл всего происходящего. Литература, обладая силой художественного комментария, является не только исключительно масштабным, но и необычайно оперативным, широко доступным людям видом искусства. Поэтому, когда речь заходит о всемирно-исторических периодах в развитии искусства, необходимо иметь в виду, что литература, как правило, первой начинала художественное освоение мира и человека, прокладывая путь всем другим искусствам и чрезвычайно расширяя свои границы. Так, прежде чем появились гениальные древнегреческие ваятели и зодчие, в искусстве слова уже были Гомер и Гесиод. Расцвет всех искусств в эпоху Возрождения предварил своим творчеством Данте — последний поэт средневековья и первый поэт нового времени. Примерно ту же картину мы видим в век Просвещения и в России XIX столетия, где Пушкин и Гоголь предварили своими творениями подъем изобразительного искусства и музыки в лице передвижников и представителей «Могучей кучки». Путь социалистическому реализму во всем советском искусстве проложили Горький и Маяковский. Литература в переломные эпохи истории стояла во главе художественного развития человечества, являясь знаменосцем гуманизма.

Архитектура, хореография, театр, телевидение и

кино, которое Ленин назвал важнейшим из искусств в смысле его массовости и доступности, располагают своими возможностями и преимуществами в познании человека, в раскрытии его связей с миром, что является предметом особого исследования. Для нас же важно отметить здесь, что круг этого знания и разнообразных способов художественного показа и раскрытия человека огромен и что он все более расширяется вместе с научно-техническим прогрессом. Искусство многопланово воссоздает универсальную человеческую сущность. Каждый его вид и жанр имеет свой художественный язык, посредством которого отражается подвластный ему предмет. А все искусства вместе, дополняя друг друга, художественно передают эстетическое многообразие мира и человека. При этом важно отметить, для понимания специфики искусства, что оно познает жизнь не просто в образной форме, поскольку, например, образная наглядность изображения имеет место и в других сферах человеческой деятельности, а познает именно посредством *прекрасных образов*. В этом определении и заключена суть дела.

Еще русская революционно-демократическая эстетика указывала на необходимость различать изображение прекрасного человека и прекрасное изображение человека. Художественное нельзя понять вне эстетического, поскольку оно невозможно без этого качества. Художественность изображения человека есть красота его изображения, каким бы ни был при этом сам человек. Как художественные образы Плюшкин и Татьяна Ларина равно прекрасны. Не случайно поэтому все настоящее искусство с полным основанием называется *миром прекрасного*, то есть миром подлинно художественных образов.

Художественный образ человека вместе с тем всегда *поэтичен* по своей природе. Здесь мы сталкиваемся еще с одной особенностью познания человека в искусстве и средствами искусства. Но чтобы понять эту особенность, необходимо раскрыть смысл самого определения «поэтичный», «поэтический». Во всей материалистической эстетике, которой, в отличие от эстетики субъективно-идеалистической и спекулятивной, свойственно стремление опираться в

своих выводах на науку и живую практику, поэтическое начало искусства всегда связывалось с прекрасным в самой жизни. Источником всего поэтического является действительность, исполненная поэзии. «Для истинного художника,— справедливо писал Н. Г. Чернышевский,— где жизнь, там и поэзия» (152, 2, 82). Художественное познание является именно открытием поэзии мира и человека. Поэтизировать человеческую жизнь — значит, прежде всего, правильно видеть и воссоздавать эту жизнь в ее собственном поэтическом значении и состоянии.

Твой взгляд — да будет тверд и ясен.
Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен.

А. Блок

В вопросе о поэтическом начале искусства все сводится к тому, вносится оно художником в жизнь или черпается им из жизни. В зависимости от того, как решается этот вопрос, по-разному (в принципе) истолковывается и поэтическая истина, «поэтический образ» в искусстве как познанные или сотворенные самим художником. Весь опыт подлинного искусства свидетельствует о том, что поэтическое представляет собой внутреннее значение и прелесть реального предмета или человеческой личности. Поэтому, как говорил В. Г. Белинский, художник должен уметь «видеть действительность с ее поэтической стороны. Поэзия не в одних книгах — она в дыхании жизни, в чем бы ни проявлялась эта жизнь — в природе, в истории или в частном быте человека [...] Это улыбка жизни, ее светлый взгляд [...] Природа и жизнь насквозь проникнуты поэзиею [...] которая наиболее свидетельствует о [...] жизни [...] Человек еще более исполнен поэзии» (33, 7, 94, 321, 322).

Поэтическое в искусстве есть *красота правды*. Ноздрев и Чичиков суть поэтические образы, потому что они глубоко правдивы. Сами «Мертвые души» Гоголя явились не просто поэмой, а поэмой великой, в которой необъятно представлена социальная правда, глубоки и ярки сами человеческие характеры. Поэзия начинается там, где есть умение рисовать такие характеры. Сравнивая Гончарова с

Герценом, Белинский называл первого поэтом по преимуществу, потому что он менее всего рассуждал в своем творчестве, а живо изображал характеры, особенно женские. «Поэтом» является всякий художник, умеющий воплотить глубокую мысль в действенных человеческих характерах, живо воссоздать жизнь. «Правда,— говорил О. Роден,— сама красота. Изучайте благоговейно: вы найдете непременно красоту, так как вы встретите истину [...] В искусстве прекрасно только характерное» (95, 5, ч. 1, 329, 332).

Поэтическое умение в художественном творчестве является делом необычайно трудным и сложным, требующим, помимо таланта и опыта, еще и способности правильно видеть, понимать и сильно чувствовать мир. Без глубокого знания жизни нет и не может быть подлинной поэзии в искусстве. «Когда автор,— писал Ленин об Аркадии Аверченко,— свои рассказы посвящает теме, ему неизвестной,— выходит нехудожественно» (7, 27, 92, 93). Художественное самым тесным образом связано с поэтическим. Не все поэтическое художественно, поскольку поэзия существует и в самой действительности, но все подлинно художественное поэтично. Реализм в искусстве поэтичен по своей природе, потому что в результате художественного преувеличения и заострения характерных черт изображаемых лиц и событий рельефно выявляется сущность мира и человека. Только реалистическое творчество по-настоящему и богато поэзией, поскольку оно идет от жизни. Человек в освещении истинного искусства — это человек из мира поэтической правды, то есть живой, реальный, полнокровный человек во всем его родовом и конкретно историческом содержании. Всякое субъективистское толкование поэтического начала в искусстве есть не более чем мистификация. «Художник [...] должен [...] вступить в область действительности,— справедливо писал Гегель,— идеалистический приступ в искусстве [...] всегда очень подозрителен, ибо художник должен черпать из полноты жизни, а не из полноты абстрактных общностей» (48, 12, 289).

Вместе с тем поэтическое начало искусства

включает в себя творческое *воодушевление* и *страсть* художника. Каждое человеческое дело несет на себе отпечаток личности творца, его таланта, умения, опыта. Искусство не составляет здесь исключения. Напротив, в силу своей специфики как эмоциональная форма познания оно в большей мере, чем всякая другая деятельность, обнаруживает человеческую индивидуальность. Лишь в натуралистическом искусстве художник выступает чаще всего как пассивный и холодный регистратор лиц и событий. В истинном искусстве творческая и гражданская сущность художника, его душа и характер ярко проявляются в своеобразии мастерства и стиля, всегда вызывающих наше радостное удивление или даже изумление, а также в художественном содержании и строе произведения. Все элементы произведения искусства «пропитаны» авторским отношением к жизни, замыслом, взглядом творца на вещи, его собственным умением понимать мир и человека. Запечатлеваются не только мера проникновения в жизнь и социальная позиция, но и темперамент, даже предрассудки автора. Истины жизни становятся в искусстве истинами души и сердца художника. Авторское выступает в качестве эмоциональной основы произведения, которая придает ему художественное единство и цельность. Произведение искусства с полным основанием является поэтому лучшим свидетельством жизни художника и наоборот. Не случайно мы говорим, например, о рафаэлевских, рембрандтовских, шекспировских, тургеневских, шолоховских образах. Именно в авторском отношении к изображаемому сильно проявляется человеческое достоинство и национальный психический склад художника.

Но в отличие от всех прочих деятельностей, материальных и духовных, в искусстве печать индивидуальности проявляется именно как поэтический отблеск художника-творца. Объясняется это не только большой силой вдохновения, свойственной художественному творчеству, но и тем, что авторская индивидуальность в искусстве проявляется в форме *поэтического отношения* к миру и людям. Художническая страсть, пафос и есть поэзия эстетического

переживания предмета, поэтическая обработка жизненного материала. Субъективное начало органично вплетается в художественную ткань истинного произведения искусства и придает всем его образам неповторимый поэтический колорит.

Чувства художника обусловлены предметом познания и несут в себе его смысл. В них аккумулировано знание. Смысловое богатство человеческих чувств соответствует всему богатству не только человеческой, но и природной сущности. В чувствах находит отражение характер самого предмета, чувства показывают реальность. Объективная и субъективная стороны поэтического в искусстве составляют, таким образом, взаимопроникающее единство, субъективное здесь есть знание предмета и увлеченность им.

Для искусства как собственно эмоционального познания чувство художника в единстве с мыслью является *способом* овладения своим предметом, средством художественного творчества, подобно тому как ум ученого есть лишь средство раскрытия истины, а не сама истина. Дело здесь, следовательно, не только в самом художнике, но и в предмете художественного познания, который нуждается в адекватном способе отражения. Чтобы сыграть на сцене короля Лира или Яго, актер должен вызвать из глубин своей художнической натуры все те страсти, которыми обуреваемы его герои, или по крайней мере эмоционально настроить себя на тот или иной лад. Иначе он не «овладеет» образом, не сможет воссоздать его. Актеру надо самому сильно почувствовать, чтобы почувствовали другие. То же самое имеет место в отношении каждого истинного художника к миру, которым он эмоционально заражается, волнуясь при этом, борясь духом и страдая. Есть глубокий смысл в известном изречении, гласящем, что художники пишут кровью своего сердца. Но эта поэтическая страсть не является самопроизвольным порождением духа. Всякие попытки оторвать чувства от их предмета и представить в виде самостоятельного, исходного пункта искусства являются совершенно ложными с методологической точки зрения. Чувства всегда предметны, они суть ин-

струмент художественного познания мира. Красоту и человеческие страсти можно освоить лишь посредством страсти. И живописцам, например, более всего удавалось изображение только такой женской красоты, тип которой они любили в каком-нибудь определенном живом существе (Боттичелли, Рубенс, Рембрандт).

Но субъективное начало неверно понимать в абсолютном смысле, как некое «самовыражение» художника, в результате чего мы в пейзажных полотнах должны видеть уже не изображение природы, как таковой, а лишь собственно художников, написавших эти пейзажи, или, например, не портрет какого-нибудь лица, а самого автора этого портрета. Такие «удвоения», о которых много говорилось в нашей эстетике последних десятилетий, исключают «художественное освоение» действительности или же чрезвычайно ослабляют, деформируют его. Конечно, роль эмоций в искусстве велика, но эмоции имеют место и в науке, без страсти нет никаких человеческих исканий истины. Однако наука не становится от того поэтическим творчеством. Значит, дело не в одних эмоциях.

Субъективное начало в художественном творчестве звучит высокой поэзией лишь в том случае, когда оно является способом объективного художественного познания. Так, подлинная лирика представляет собой своего рода *самотипизацию,* то есть отбор наиболее существенного в собственном внутреннем мире художника, что в конечном счете является духовным отражением внешнего мира и отвечает умонастроению множества современников, а в идеале созвучно чувствам и мыслям целого поколения людей данной эпохи. Субъект в лирике «не только переносит в себя предмет, растворяет, проникает его собой,— писал В. Г. Белинский,— но и изводит из своей внутренней глубины все те ощущения, которые пробудило в нем столкновение с предметом» (33, 5, 45). Всякий великий поэт, говоря о себе самом, о своем я, говорит о человечестве.

Это — подлинно материалистическое решение вопроса о природе поэтического чувства, о характере авторского самовыражения. Субъект, являясь в

лирике объектом отражения, возвышается до всеобщего. О том свидетельствует поэзия Петрарки и Ронсара, Байрона и Лермонтова, Есенина, Твардовского и других. Лирический герой каждого из них есть наиболее яркое порождение и одновременно отражение своего времени, широчайшее типическое явление жизни и искусства. Поэтому лирика и представляет собой необходимую грань общего художественного человекознания. Но, разумеется, только та лирика, которая несет в себе исторический смысл, а не является декадентским любованием поэта собственной личностью и бесплодным самокопанием изолированной художнической души. «Личное чувство поэта,— справедливо писал историк В. О. Ключевский,— само по себе, независимо от его поэтической обработки, не более как психологическое явление. Но если оно отвечает настроениям народа, то поэзия, согретая этим чувством, становится явлением народной жизни» (75, 131).

В творчестве не может не проявиться индивидуальность художника, но всегда, и справедливо, считалось, что в искусстве — за исключением публицистических жанров — чем больше скрыты взгляды автора, тем произведение более художественно. Уже Аристотель ставил всем в пример великого Гомера, который рассказывал о людях и событиях «[...] как о чем-то отдельном от себя» и утверждал, что «сам поэт должен выступать менее всего» (25, 152, 176). Личность художника, следовательно, никоим образом не является определяющим фактором специфики и сущности искусства. Ее самовыражение до́лжно понимать лишь как своеобразный способ раскрытия жизненной правды. Таково требование истинного искусства. А. П. Чехов утверждал: «Главное, берегись личного элемента [...] Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление» (160, 2 — 1968, 190). Быть объективным в художественном творчестве вовсе не означает быть равнодушным и бесстрастным. «Самая способность изображать явления действительности без всякого отношения к самому себе,— указывал в связи с этим Белинский,— есть опять-таки выражение натуры поэта» (35, 446).

Резко возражал против гипертрофии личностных притязаний в искусстве и чрезмерного акцентирования индивидуальности художника М. Горький. Он полагал, что это вредит творчеству и противопоказано ему, что законом искусства должно быть сопротивление произволу авторских симпатий и антипатий. И основоположники марксизма считали, что в искусстве «тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать», не следует также за идеальным забывать реалистического, «за Шиллером — Шекспира», то есть больше показывать человеческие характеры (2, 36, 333).

Поэзия чувствования в искусстве есть поэзия художественного познания, а не привнесенной только художником некой субъективной эмоциональной активности. Активность необходима, но если она лишена объективной основы, то является не более чем экзальтацией, мистикой или бессмыслицей. Субъективное отношение художника к изображаемому есть лишь один из элементов искусства, и чрезмерные акценты на нем лишают эстетическую мысль правильного понимания предмета и содержания искусства, то есть всегда уводят от сути дела. При этом совершенно искажается проблема человека в искусстве. Проецирующая себя на мир личность художника загораживает собой народ, человечество и самый мир. Художественное его освоение оборачивается кружением творческой личности на одном месте. Познавательный гуманизм искусства в таком случае или ограничен, или отсутствует вовсе, сколько бы ни говорилось при этом о ценности личности, как таковой. Когда в субъективном нет широкой познавательной основы, оно превращается в субъективизм, в результате которого скудеет художественная образность, опустошается и гибнет само искусство.

XX век дает множество примеров такого субъективистского покушения на искусство. Творчество футуристов, супрематистов, абстракционистов и представителей многих других направлений модернистского толка, отвергнувших задачу художественного познания жизни и саму фигуративность (пред-

метность) изображения, развивалось, как известно, всецело под девизом самовыражения, поэзии личности и лиризма души. Такими «программными» идеями полны высказывания художников-«авангардистов», а также концепции буржуазной эстетики и искусствознания. Художественные же результаты всех этих направлений творчества оказались самыми негативными, а уроки — весьма поучительными. При немногих своих технических достижениях это искусство в целом выродилось, в конце концов, в антиискусство или в чисто формалистические упражнения, в которых нет или почти нет смысла. Дело в том, что был поколеблен, разорван, опустошен художественный образ, имманентный искусству комплекс познания, изображения и выражения. Вместо художественного образа были предложены некие шифры, ребусы и знаки. Сам по себе этот переход был логичен, ибо субъективизму более адекватны эти способы информации, а не художественный образ. Но для искусства такой сдвиг оказался разрушительным.

Познавательные, предметно-чувственные, эстетические и поэтические начала создают в слитной совокупности и неразложимом единстве то, что является художественным образом. Однако в современной эстетике категория художественного образа подвергается разным искажениям и прямому отрицанию со стороны структурно-семиотических концепций искусства. Она заменяется понятием знака как основой единицы искусства, а последнее определяется в виде означающей деятельности. Семиотика превращается в науку, претендующую раскрыть всю природу искусства. При этом разрушаются и отбрасываются основы традиционного искусствознания. К числу таких реформаторов принадлежат не только известные семиотики и структуралисты в лице Ч. Морриса, Ч. Пирса, А. Моля, М. Бензе, Р. Барта, А. Греймса, но и ревизионисты, например, Р. Гароди с его теорией означивающего мифотворчества и реализма без берегов.

Что такое знак? Суммируя накопленный семиотический опыт, Л. Резников определяет знак следующим образом: «Знак есть материальный, чувст-

венно воспринимаемый предмет (явление, действие), выступающий в процессе познания и общения в качестве представителя (заместителя) другого предмета (предметов) и используемый для получения, хранения, преобразования и передачи информации о нем» (118, 9). Основной признак знака, отличающий его от всех других средств познания и делающий знак собственно знаком, состоит, как мы видим, в *замещении* обозначаемого предмета или явления. В основе обозначающего замещения лежит *несходство* с обозначаемым. В противном случае не было бы необходимости в самом замещении. Такова гносеологическая природа знака. Он не обусловлен внутренними особенностями и свойствами обозначаемого. Соотношение между ними произвольно и носит чисто конвенциальный характер, как, например, между зеленым светом и разрешением прохода, проезда. «Принцип Пирса» в том и состоит, что знак рассматривается не в его отношении к объекту, а в его отношении к субъекту. Это — коммуникативный указатель психического, материальная конструкция, с которой принято связывать какую-либо мысль, чувство, действие. Такими являются не только дорожные, но и денежные, словесные и геральдические знаки, знаки отличия, знаки внимания, знаки качества, цифры, иероглифы, символы, эмблемы и так далее. Каждый такой знак есть отвлеченный индекс понятия, которое в него вкладывается. Он неподвижен и однозначен.

Посредством знаков и знаковых систем, которые являются условленным способом познания, можно передавать и хранить известный круг информации, охватывать некоторую область абстрагированного знания. Семиотика обобщает определенный опыт познания и общения, но она не имеет всеобщего гносеологического значения в науке. Знак — лишь одно из логических подразделений. Так, понятия и категории — суть не знаки, поскольку они не замещают, а логически выражают смысл конкретных предметов и явлений. Семиотика представляет собой лишь одно познавательное ответвление, определяемое специфическим кругом предметов и явлений действительности, которые нуждаются в означива-

ции и поддаются такой абстрагирующей обработке.

Вместе с тем знак может быть и часто является оформлением крайнего солипсизма и мистики. Конвенциальная природа знака всегда делала его наиболее распространенной формой выражения антинаучных представлений и всяческого мракобесия. Достаточно вспомнить сакральные, магические, мистериальные, масонские, кабалистические, спиритуалистические и другие знаки, посредством которых передавались и передаются всевозможные трансцендентные состояния духа и знамения вплоть до абсурда и бреда. Все смутное, таинственное, лишенное какого-либо смысла находит обычно свое оформление в знаках. Поэтому в принципе неверно теорию знаков подводить под всю науку, как и в любой знаковой системе видеть род знания. «Условный знак», символ, иероглиф,— писал Ленин,— суть понятия, вносящие совершенно ненужный элемент агностицизма» (7, 18, 248).

Если семиотика не имеет всеобщего гносеологического значения и потому неоправданы ее методологические претензии стать «глобальной» наукой, то тем более необоснованны стремления рассматривать ее в качестве единственного метода исследования искусства, трактовать последнее всецело на семиотический лад. Но именно в духе такой экспансии Б. Успенский, например, утверждает: «Произведения искусства можно рассматривать как текст, состоящий из символов, в которые каждый подставляет собственное содержание (в этом отношении искусство аналогично гаданию, религиозной проповеди и так далее)» (125, 125). Под «и так далее» надо, видимо, разуметь всякую другую мистификацию. Нетрудно увидеть, как здесь путем семиотической эквилибристики уничтожается специфика искусства, оно отождествляется с религией и колдовством. Осуществил автор эту теоретическую подделку очень просто: знаком, символом произвольно назвал все то, что знаком, символом не является. Такое насилие он прикрыл наукообразной и модной семиотической фразой.

Но художественный образ — не знак, а знак — не художественный образ. Они принципиально раз-

личны. В противоположность знаку всякий образ не замещает предмет, а сходно отражает его со всеми особенностями и свойствами. Это субъективный слепок объективного мира. С ним сопрягается не отвлеченное понятие, как в знаке, а сущность данной вещи или же сущность многих других вещей. Как непосредственное отражение конкретного в его собственном содержательном богатстве, образ многосторонен и подвижен, поскольку многосторонен и подвижен отображаемый предмет. Образ реки или рощи в нашем представлении не нуждается в предварительной конвенции: сходство образа с предметами исключает такую условность. Знак, напротив, не предполагает объективную реальность и может замещать что угодно. В определенном смысле он есть антипод образа, поскольку преодолевает бытие предмета в сознании. Поэтому всякое отождествление знака с образом, подстановка одного под другое или же отрицание одним другого действительно представляет собой своего рода теоретический экстремизм.

Вторгаясь в область эстетики и искусствознания, семиотика сегодня подменяет художественную образность искусства знаковостью. Под этим углом зрения переосмысливаются в ней такие фундаментальные научные понятия, как эстетическое, художественное и поэтическое, в них вкладывается совершенно произвольное, чисто субъективистское или, напротив, сугубо «кибернетическое» содержание, отчего они по существу тоже снивелированы. Семиотические несообразности, натяжки и ухищрения начинаются уже с терминов — иконический знак, эстетический знак. Но ведь знак как замещающая форма по природе своей не может быть иконическим, ибо икона предполагает всегда подобие изображения какому-либо определенному предмету. Иначе она уже не икона. Если же изображение все-таки иконично, оно не есть знак. Определение «иконический знак» алогично, как алогичны выражения «горький мед» или «горячий лед». Наличие сходства в истинном искусстве исключает знаковость, а знак не допускает иконичности (образности). Одно здесь несовместимо с другим. Изображение в

скульптуре Петра I («Медный всадник» Э. М. Фальконе) и революционного рабочего («Булыжник — оружие пролетариата» И. Д. Шадра) — не условные знаки, замещающие названные исторические явления, не знаки, под которые можно подставлять любое, какое угодно содержание, а собственно художественные образы государственного деятеля и поднимающегося на борьбу пролетариата. Это — не коды, шифры или ребусы, а именно художественные образы людей.

Даже если вопреки всякой логике признать, что знак тоже предполагает сходство с предметом, то и в данном случае понятие иконического знака неприемлемо для искусства, потому что художественный образ не сводится к сходству с предметом и не является его замещением, а представляет собой конкретно-чувственное выражение существенных черт и эстетических свойств предмета. Он имеет познавательный, а не конвенциальный характер, несет в себе новое и неисчерпаемое содержание. «Означивание» не только ничего не проясняет в понимании сущности искусства, а, напротив, чрезвычайно запутывает это понимание. Кроме того, под рубрику «иконического знака» совсем не подходят такие искусства, как музыка и архитектура, которые по своей художественной природе не передают и не могут передать облика (иконы) предметов и явлений. Совершенно произволен и термин «эстетический знак», так как все эстетическое представляет собой конкретно-чувственное и органичное единство содержания и формы в вещах и явлениях. Знак же с его условностью и подстановочной ролью сам по себе лишен этого свойства. Он не имеет никакого отношения к эстетическому освоению действительности.

Художественный образ является внезнаковым по своему качеству и, следовательно, не может рассматриваться как разновидность и особый случай знака вообще. Отсюда насильственна попытка подгонять всю науку об искусстве под семиотику и придавать последней смысл, какого она не имеет.

Глубокую, всестороннюю и самую обстоятельную в нашей специальной литературе критику семиотического вторжения в искусство дал М. Б. Храпчен-

ко. Он совершенно справедливо указал на то, что «знаковый фетишизм», отождествляющий себя с гносеологией, несет в себе в современной наукообразной форме идеи махизма и неокантианской эстетики, что сведение искусства к системе знаков, имеющих самодовлеющий смысл, приобретает чисто субъективный характер, является сложной и утомительной затеей без существенных результатов. Семиотическая концепция искусства есть на деле «устранение действительности, ее отражения как основы социального функционирования искусства» (147, 219).

Однако представляются спорными те утверждения автора, в которых он признает в качестве семиотических структур и эстетических знаков искусства, например, аллегории, каноны, мифологические сюжеты, олицетворения, прототипы, метафоры, общие места (топосы) и стереотипы, а также опосредованные свидетельства в изображении исторических событий. Следует отметить, что эти элементы и приемы в искусстве являются в сущности своей не семиотическими структурами или эстетическими знаками, а исторически сложившимися средствами художественного отражения и выражения жизни, мира, человека. Все они сами по себе *образны* и органично включены в систему художественных произведений, а вовсе не являются какими-то особыми структурами наряду с художественным образом. Каноны в иконописи и мифы в литературе, как и аллегории, были во все времена художественным выражением всеобщих идей, а не знаками. Эти формы искусства развивались на единой художественной основе. Их семиотическая интерпретация фактически ничего не дает и лишь несколько темнит проблему художественной образности, выглядит некоторой натяжкой и уступкой моде.

Более последователен М. Б. Храпченко в критике концепции искусства как моделирующей системы (Ю. М. Лотман, М. С. Каган). Согласно этой версии, опирающейся на терминологию кибернетики и теории информации, изображение человека в художественном произведении есть модель человека, его аналог. Искусство, утверждает М. С. Каган, пред-

ставляет собой *«способ моделирования жизненного опыта человека, служащий получению специфической познавательно-оценочной информации, ее хранению и передаче с помощью особого рода образных знаковых систем (художественных языков)»* (68, 172). Такой подход к искусству ложен уже в своем исходном пункте, который постулирован совершенно произвольно. Истинное искусство не моделирует мир посредством знаков, а художественно познает его и выражает. В качестве модели (натуры) выступает при этом не само художественное произведение, а реальный предмет, лицо, фигура, от которых художник отталкивается в своем творчестве. Об этом свидетельствует весь опыт изобразительного искусства *.

Концепция моделирования упрощает представление об искусстве настолько, что под понятие искусства можно подвести любую фотографию, схему или чертеж. М. Б. Храпченко совершенно верно отмечает в связи с этим, что «теория художественных моделей, исходящая из идей подобия, игнорирует многообразие отношений литературы к действительности» (147, 302), устраняя тем самым своеобразие искусства и его познавательный потенциал. Концепция Кагана находится, пишет далее Храпченко, «в явном противоречии с «разнообразными явлениями, фактами исторического развития литературы» и искусства, ей «присущ открытый антиисторизм». В силу своей необоснованности, делает вывод ученый, эта концепция способна «лишь серьезно затруднить [...] научное изучение и истолкование» литературы и уже «вносит немалую путаницу в творческое осмысление проблем (147, 300, 301, 312) развития всего искусства. Вообще предсказания о

---

* Собственно моделями являются гипсовые маски, сделанные с лиц людей, анатомические рисунки, макеты каких-либо сооружений, манекены в витринах магазинов или восковые фигуры в известном музее мадам Тюссо в Лондоне. Как таковые, эти модели имеют известное познавательное и практическое значение. Художественные же образы неизмеримо возвышаются над всеми данными подобиями человеческих лиц и предметов, они являют собой совершенно иное качество.

высокой эффективности применения математических методов в изучении искусства не оправдались, и теория моделирования может быть применена к искусству лишь в известных пределах.

Концепция моделирования, подрывающая основы художественной образности, является вместе с тем внутренне противоречивой и эклектичной. С одной стороны, она на манер западного структурализма и всей кибернетологии в теории искусства исключает личность художника в творческом процессе, а с другой — специфика художественного познания всецело обусловливается в ней личностью художника, искусство рассматривается как моделирующая оценочная деятельность, то есть в плане аксиологии, но опять-таки не марксистской аксиологии, которая понимание оценки непосредственно связывает с познанием объективных ценностей, а субъективистской, релятивистской аксиологии. Если, например, наука, познающая человека, оперирует лишь критерием объективности, говорится в связи с этим, то искусство оперирует критерием ценностного отношения, то есть оценки с позиций некоего идеала. Следствием такой постановки вопроса, отрывающей искусство от собственно познания мира и человека или сводящей познание все к той же личностной оценке, независимо от того, что оценивается, явились нападки на «отражательство» и «гносеологизм» в искусстве, само искусство в принципе было противопоставлено науке.

Для обоснования такой точки зрения Каган избрал известный ленинский тезис: «Сознание человека не только отражает объективный мир, но и творит его» (7, 29, 194). Комментируя это важнейшее методологическое положение применительно к своей аксиологической интерпретации искусства, автор пишет: «Художественный образ отличается [...] от научного понятия, которое отражает мир, но не преобразовывает его» (67, 13). Это разъяснение, имеющее значение исходной теоретической посылки для многих работ данного автора по эстетике, в корне неверно и по отношению к науке, и по отношению к искусству. Так, говоря о способности «творить мир», Ленин, во-первых, имел в виду все

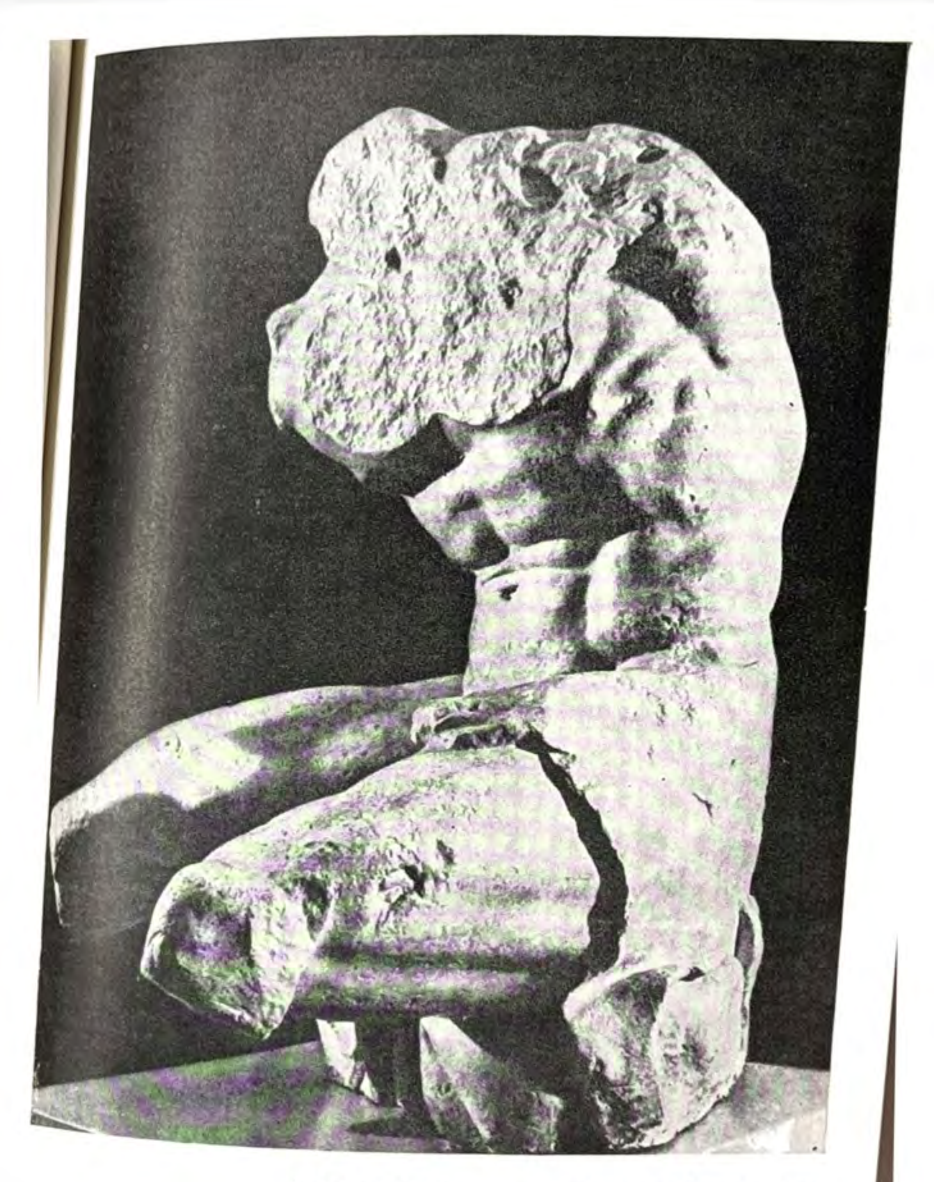
человеческое сознание и, в первую очередь, сознание научное. Свидетельством этого является его учение об общественно-исторической практике как переходе идеального в материальное, в деятельность, преобразующую мир. Наука активна. Практически реализуемое научное сознание изменяет мир, становится непосредственной производительной силой. Каган явно принизил смысл и значение науки, ограничивая ее лишь функцией объяснения мира и отказывая ей в способности изменять мир. Такое понимание науки свойственно было лишь домарксистской философии. Во-вторых, у Ленина речь идет о способности сознания, в том числе и художественного, творить мир только на основе познания этого мира, а не безотносительно к познанию (на фихтеанский лад, когда «я» творит «не-я»). Преобразуя мир, наука прежде всего объясняет этот мир. То же самое мы видим и в искусстве: оно преобразует жизнь своим воздействием на людей, общество в целом, а не тем, что уже в процессе художественного творчества переиначивает жизнь, конструируя особый, в отличие от реального, мир. В этом последнем случае никакого художественного познания жизни нет, искусство уподобляется религии.

М. С. Каган придерживается именно такой позиции при всех «познавательных» оговорках, противоречащих логике его концепции. Сущность искусства, считает он, заключается в «специфическом духовном содержании, которое вырабатывается в сознании художника и которое материальная «оболочка» формы должна лишь закрепить и передать другим людям» (68, 127). Сказанное имеет буквальный смысл: содержанием искусства является не отраженная в сознании художника жизнь, а именно выработанная индивидуальным сознанием некая «художественная субстанция» или чистая духовность. Художник выступает, таким образом, в качестве единственного источника искусства. Каган прямо заявляет, что почвой художественного творчества, «предметом отражения и познания» служит *«не объективный мир как таковой, а мир как ценность»* (68, 181). Излагая же свое понимание ценности, исследователь пишет, что она кардинально

отличается «от ее конкретного материального носителя» (68, 282), так как является «негносеологическим продуктом духовной деятельности», то есть «не вырабатывается в процессе и на основе познания» (69, 65, 74).

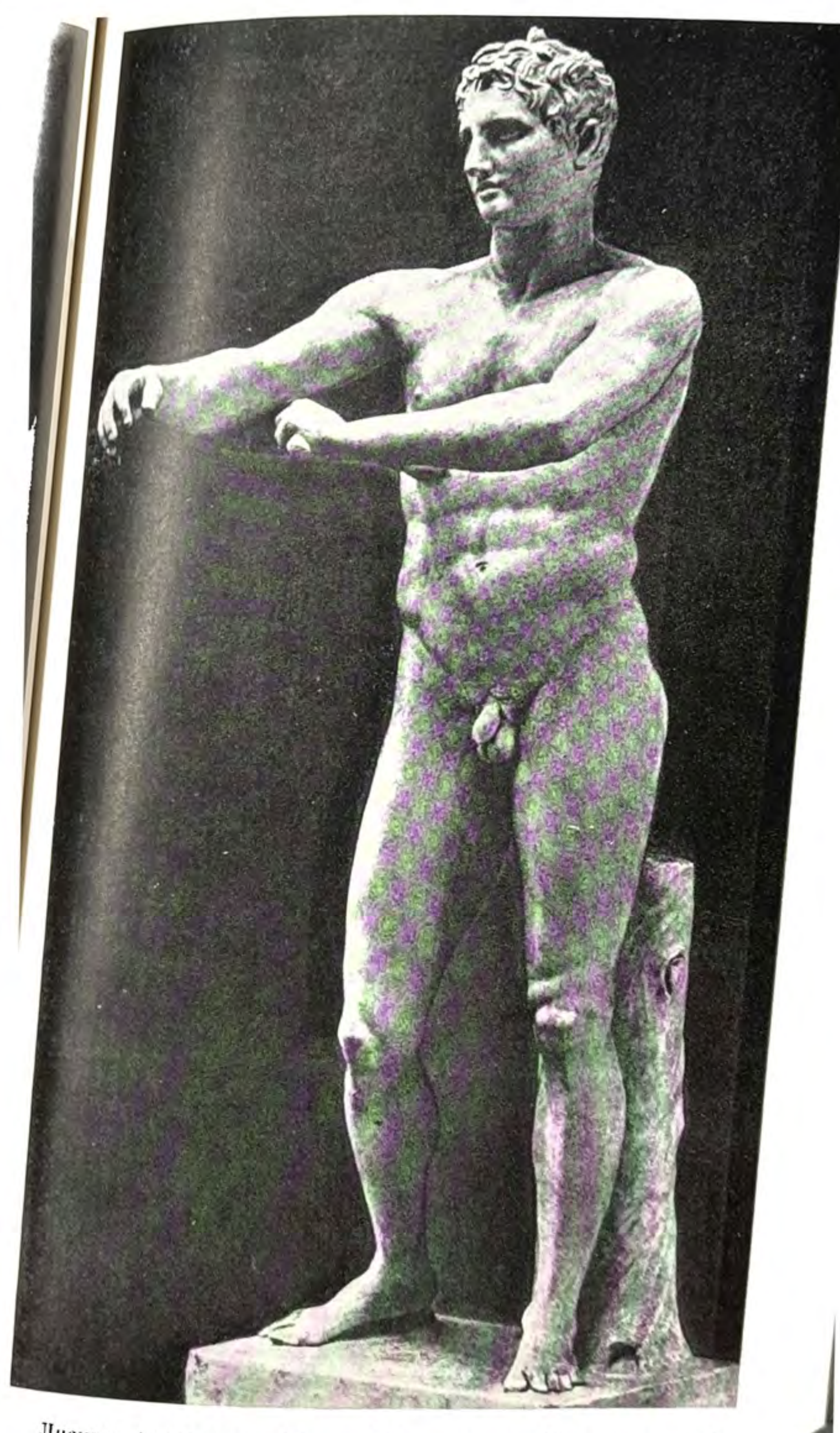
В соответствии со своим субъективно-аксиологическим пониманием предмета, сущности и специфики искусства Каган трактует художественный образ не как специфический результат познания жизни, а как «преобразовывающий» мир феномен или ценностный идеальный стереотип. Содержанием художественного образа является, стало быть, не мир, общество, человек в их собственной сущности и значении, а личностный дух художника-творца, его идеальные стремления, потребности и ориентации. Творчество, посредством которого художник овеществляет и «самовыражает» свое «я», превращается таким путем в некое индивидуальное духопроявление. Как и религия, оно в существе своем, делает вывод автор, имеет *«не познавательную, а какую-то иную цель»* (168, 5 — 1970, 47).

Если не стоять на позициях слепого и бездумного плюрализма в науке и соотносить эстетическую теорию с художественной практикой, то нетрудно увидеть, что данная концепция искусства далека от художественного познания жизни и человека, от реализма в искусстве. В современной борьбе идей, включая и эстетические идеи, приобретающие в нынешнем мире все большую остроту и значение, эта концепция выглядит более чем сомнительно. В методологическом плане она представляет собой перелицовку и повторение старых и новых положений идеалистической эстетики об искусстве как «самовыражении», «конструировании ценностей», «сублимировании личности» и так далее. По существу нет разницы между субъективно-аксиологическим моделированием в искусстве и мифотворческой теорией «реализма без берегов» Р. Гароди, согласно которой «художественное творчество имеет своей задачей не воспроизведение мира», а стремление создавать «другой мир», то есть мир выдуманный, поскольку реальный мир и человек сами по себе как предмет художественного познания отрицаются.

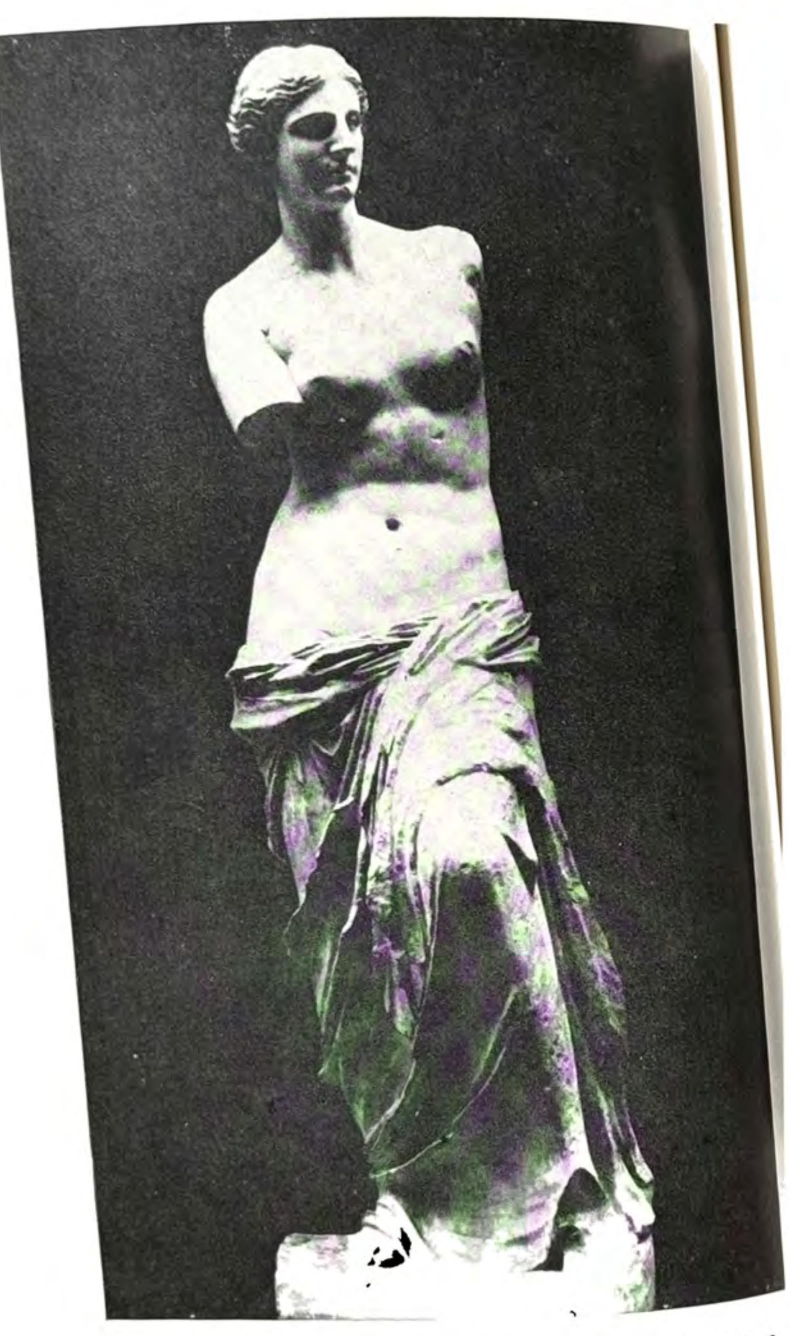


Аполлоний. Бельведерский торс. I в. до н. э.

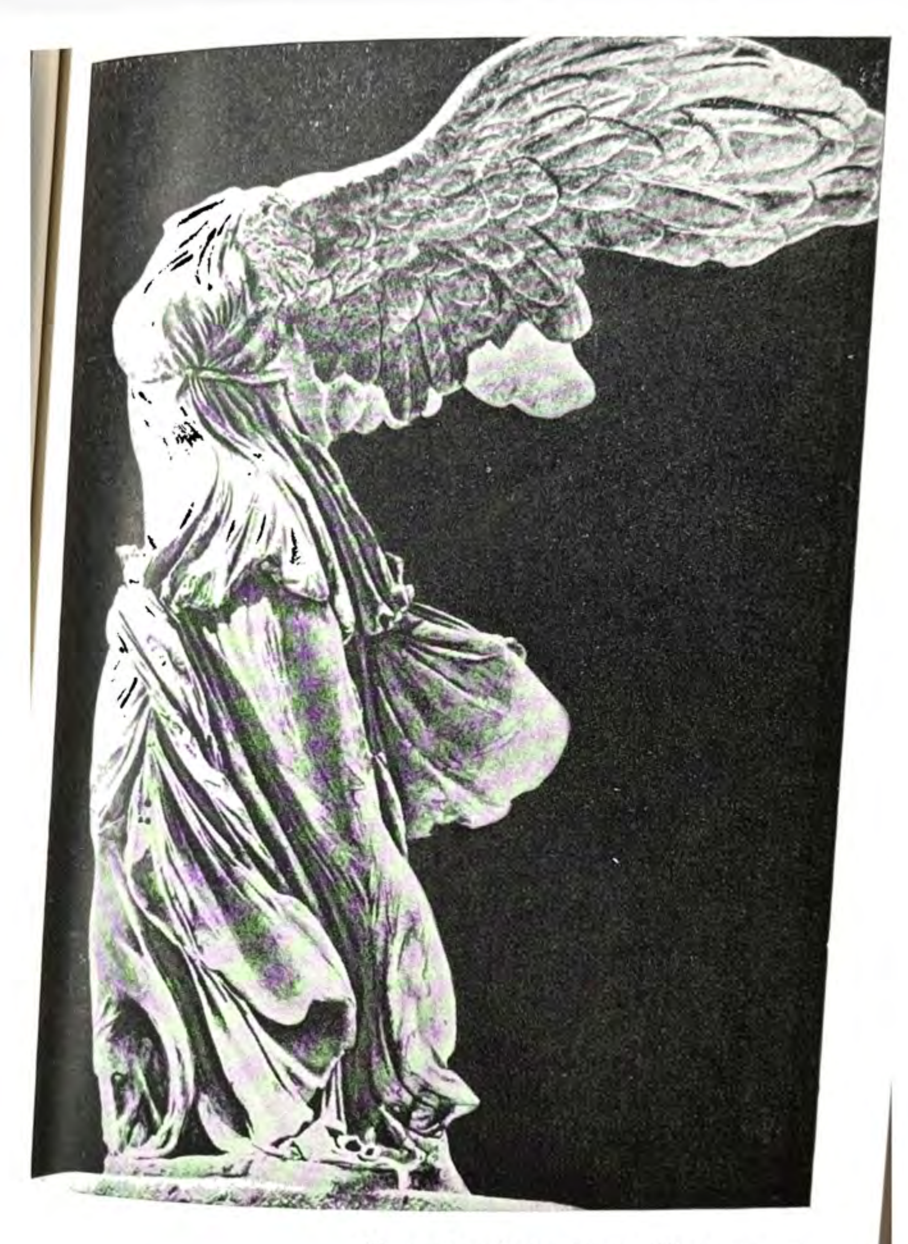

ΠΕΡΙΚΛΗΣ
ΞΑΝΘΙΠΠΟΥ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ



Лисипп. Апоксиомен. II пол. IV в. до н. э. (Римская копия)



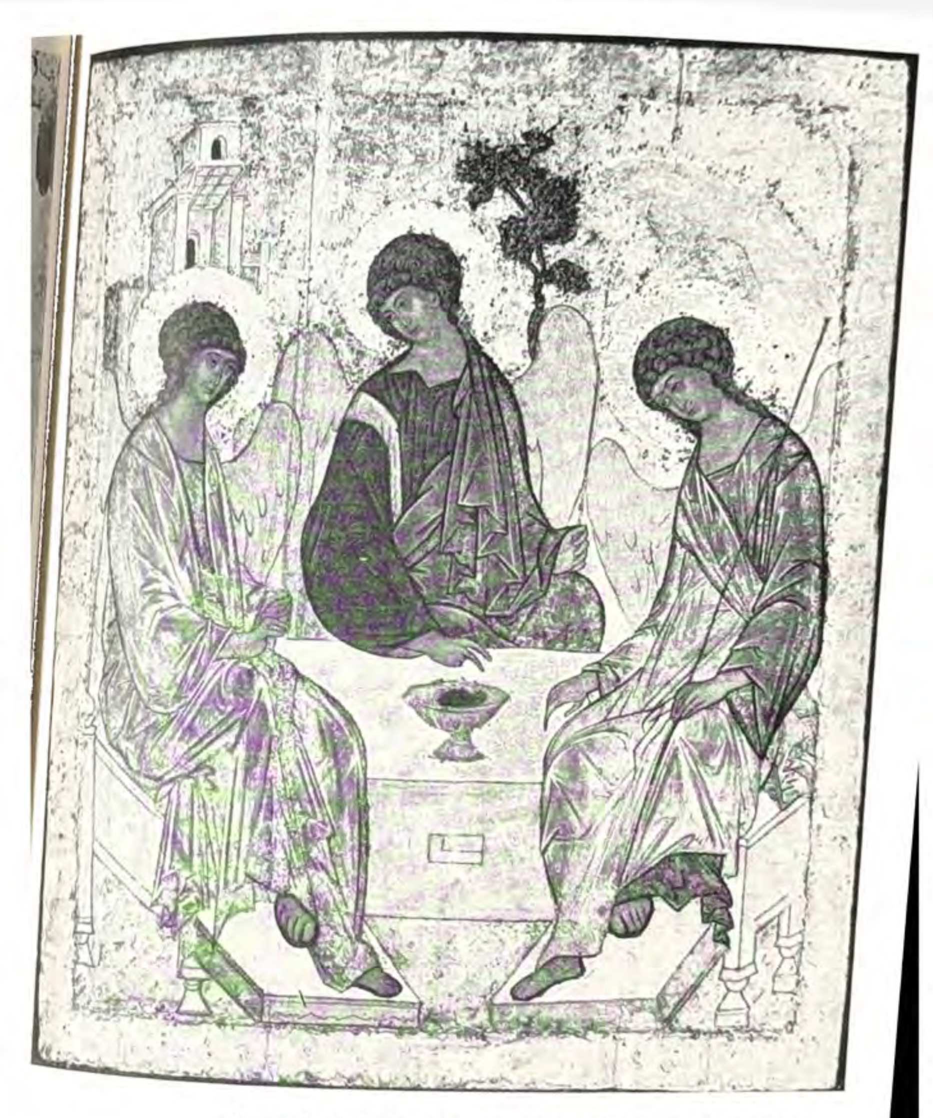
Агесандр (Александр). Венера Милосская. II в. до н. э.



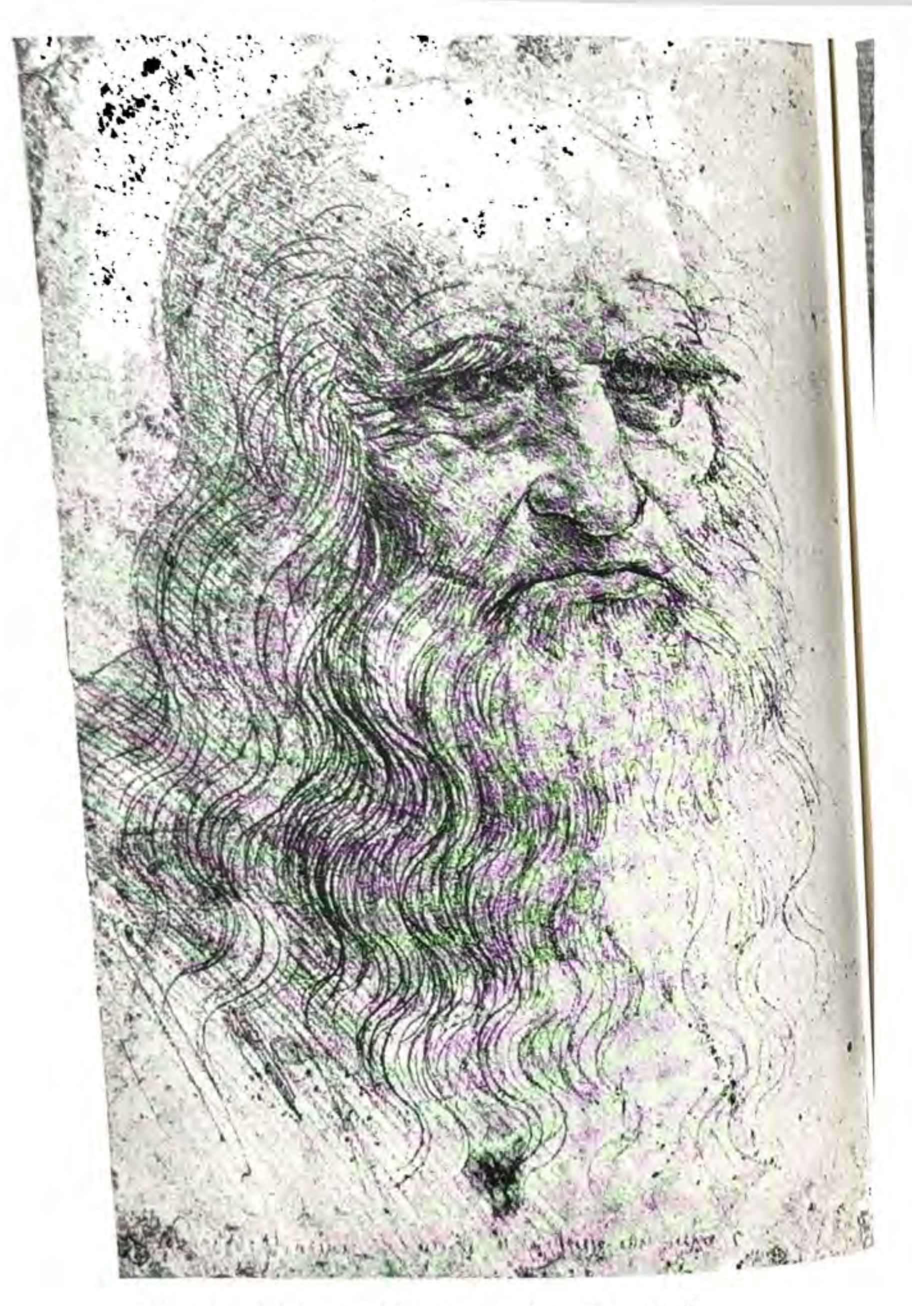
Ника Самофракийская. III в. до н. э.



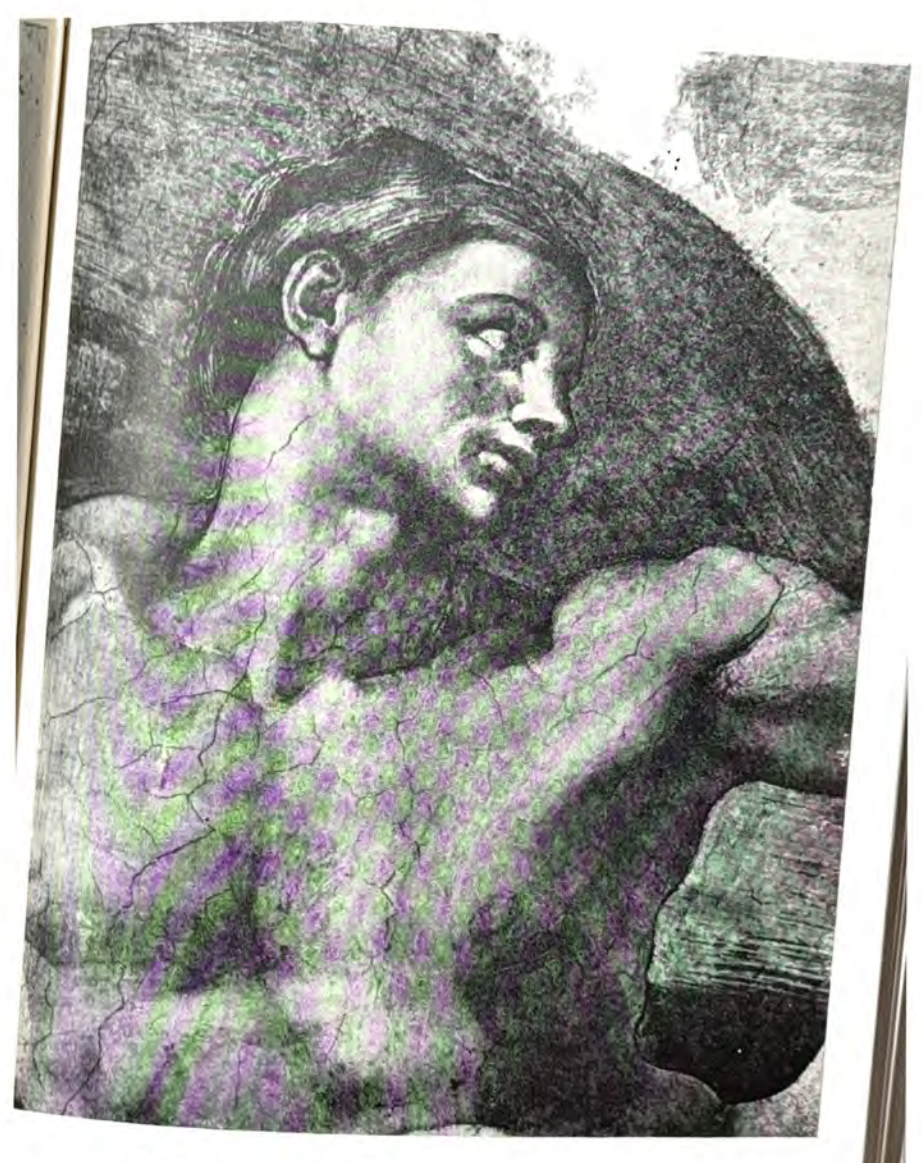
Дмитрий Солунский. XII в.



Андрей Рублев. Троица. Кон. XIV — нач. XV вв.



Леонардо да Винчи. Автопортрет. Ок. 1510—1513



Микеланджело. Сотворение Адама. Фрагмент росписи Сикстинской капеллы. Ватикан. 1508—1512



Рафаэль. Сикстинская мадонна. 1515—1519



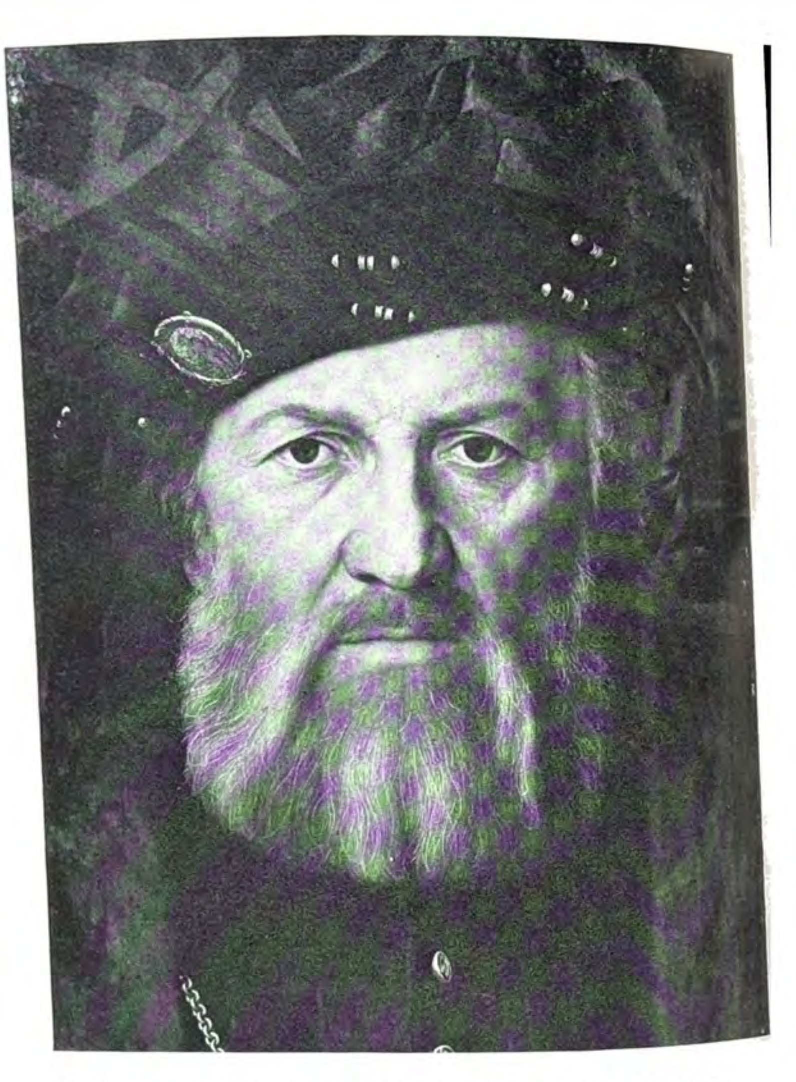
Б. Пинтуриккьо. Портрет мальчика. Кон. XV в.



Тициан. Юноша с перчаткой. Нач. 1520-х гг.



А. Дюрер. Портрет молодого человека. 1521



Г. Гольбейн. Портрет Шарля де Солье, сиера де Моретт, французского посла в Лондоне. Ок. 1534—1535. Фрагмент



Д. Веласкес. Портрет папы Иннокентия X. 1650. Фрагмент



Ж. Л. Давид. Зеленщица. 1795

Идеи аксиологического моделирования нисколько не объясняют метода социалистического реализма и вытекающей из него художественной практики. Абсолютизация оценочного начала уводит художников от необходимости наблюдать, познавать и осмысливать жизнь. С этих позиций достаточно одного — пробудить в себе самом духовную активность. Результатом таких «ориентаций» в искусстве может быть лишь резонерство, схематизм, ходульность, то есть фальсификация истинного смысла искусства. В таких направлениях буржуазного искусства, как абстракционизм, сюрреализм и поп-арт, Каган видит не факты социального и художественного разложения самих основ искусства, а попытки создать «чистое» и «свободное» искусство, исполненное в определенной мере «эмоциональной выразительности, духовной содержательности, эстетической ценности» (см.: 68, 295, 297). Отсюда и та фальсификация, которой подвергает исследователь марксистско-ленинскую теорию познания, стоящую на пути аксиологической концепции искусства. Он считает, что материалистическая гносеология пригодна лишь для науки, но не для искусства, возвышающегося над законами познания, и что применение учения об объективной истине к искусству представляет собой «ложные философские позиции», поскольку существует якобы некая «вторая форма отражения, которую [. . .] можно назвать [. . .] ценностным сознанием» (169, 11 — 1974, 35).

Попытки представить ленинскую теорию отражения в отношении к искусству как ложную философскую позицию не новы. Они предпринимаются всем современным ревизионизмом в эстетике (А. Лефевр, Р. Гароди, Э. Фишер), а также некоторыми теоретиками семиотического направления, например, Ю. М. Лотманом, который тоже рассуждает в своих работах о «вторичном» отражении, «вторичном» художественном языке, о правомерности и полноценности всякого художественного языка, поскольку к искусству мол неприложимы критерии истинности (см.: 87, 22). Каган лишь повторяет эти идеи, постулируя некую вторую форму отражения, которая ничего не отражает и совершенно не соответствует

познавательному опыту. Но Ленин особо указывал, что теория отражения является наукой об источнике и значении всякого человеческого знания вообще и что быть материалистом — значит «признавать объективную истину, открываемую нам органами чувств» (7, 18, 134). Материалистическое учение об объективной истине распространяется равно на науку и на искусство, на процесс познания и оценку, ибо не существует оценки без того, что оценивается, то есть вне познания, как не существует и мифической второй теории отражения. Только «с точки зрения голого релятивизма,— замечал Ленин,— можно оправдать всякую софистику» (7, 18, 139).

Софистика рассматриваемой нами концепции искусства заключается и в том, что Каган отождествляет «художественную модель» со знаком, ибо ценность в отличие от реальных предметов и явлений может быть выражена, считает он, только посредством знака. «Поскольку предметом искусства,— пишет Каган, — является мир ценностей, постольку художественный образ оказывается *знаком ценности* [...] так как искусство рассказывает нам не об объективном бытии вещей, явлений или сущностей, а о мире очеловеченном» (68, 282). Этот тезис имеет принципиальное значение: если модель еще предполагает подобие реальных предметов, то знак ценности исключает его, преодолевает живое восприятие и непосредственное познание действительности. Он является альтернативой художественному образу, его антиподом. Образное познание жизни и означивание ценностей не только далеко не одно и то же, но и методологически, по существу своему, разные вещи: в одном случае речь идет о степени художественного постижения реального, а в другом — о мере отхода от него, от познания и художественности в изображении жизни и человека. Знак не сопрягается с красотой предметного мира, он эстетически нейтрален, поэтому не случайно автор постоянно декларирует внеэстетический характер искусства. «Утверждать, что сущность искусства является эстетической,— пишет он,— значит [...] растворять своеобразие художественного творчества во всеобщих эстетических признаках «твор-

чества по законам красоты» (70, 50). Но понимать искусство как *особый* мир прекрасного вовсе не означает растворять искусство в других видах человеческой деятельности.

Знаково-аксиологическая концепция подрывает, следовательно, не только познавательные, но и эстетические основы всего искусства, в том числе изобразительных искусств, воссоздающих предметный мир и человека самым непосредственным образом в их эстетическом проявлении. Следуя этой концепции, надо предпочесть не являющиеся аксиологическими знаками прекрасные образы Джорджоне и Д. Веласкеса, В. Серова и М. Врубеля, П. Корина и М. Сарьяна какому-нибудь уродливому кубо-футуристическому ребусу или беспредметной формалистической конструкции, означивающих мир неких «ценностей».

Рассматриваемая нами плоскоповерхностная и схоластическая концепция совершенно дезориентирует искусство, противопоставляя его действительности, сводя к субъективной форме сознания, оставляя вне поля зрения законы красоты, на которых основано художественное освоение мира. Эта концепция не только вносит в эстетику путаницу, но явно препятствует развитию научно-материалистической теории искусства, на что совершенно определенно указывает Л. Ф. Денисова в своей статье «О теории онтологизации искусства», в которой с последовательно-материалистических позиций дается критика онтологического объяснения искусства М. С. Каганом как материального, самоценного бытия знаковой формы (см.: 61, 71—106).

Е. Я. Басин приходит к абсолютно верному выводу, что семиотика и некоторые другие новые подходы к искусству «используются для оправдания формалистического «абстрактного искусства» [...] для обоснования и защиты философского идеализма в области эстетики» (31, 186, 187). Вместе с буржуазной аксиологией и семиотикой в нашу эстетику хлынули кантианские идеи. По поводу субъективно-аксиологического подхода к искусству В. Холличер справедливо пишет, что «отрыв эстетики от мыслительных процессов в голове человека, а эсте-

тических оценок от знаний приводит к тому, что искусство действительно становится мистерией» (146, 419). Опасность кроется не в самом аксиологическом подходе к искусству, а в ложном, идеалистическом истолковании этого подхода как синтезирующего все другие подходы и ревизующего марксистско-ленинскую методологию.

Серьезному критическому рассмотрению подверг В. Г. Афанасьев концепцию человеческой деятельности, предложенную М. С. Каганом, по мнению которого художественный процесс складывается как «трудно объяснимое — *органическое слияние* [...] четырех основных видов деятельности (коммуникативной, знаковой, познавательно-преобразовательной и оценочной.— *И. С.*), в результате чего рождается пятый ее вид» (69, 121), то есть собственно искусство. Афанасьев убедительно доказывает, что многие из этих видов деятельности выдуманы Каганом, ибо коммуникативная (общение) и преобразовательная деятельность в виде элементов присущи всем видам человеческой деятельности, а ценностно-ориентировочной (тоже и знаковой) деятельности, как таковой, вовсе не существует, поскольку «оценка формируется в процессе познания или в его результате, а не вне его, как утверждает М. С. Каган» (29, 37). Таким образом, предложенная Каганом схема искусства, составленная из рядоположенных, равнозначных и в большинстве своем не существующих видов деятельности, оказывается надуманной, эклектичной, бессодержательной. Она нисколько не выражает действительной сущности и специфики искусства как художественного освоения мира. Причиной всех неувязок, натяжек и противоречий в концепции искусства и человеческой деятельности у Кагана, справедливо заключает Афанасьев, «является забвение им принципа историчности в анализе человеческой деятельности, а также в отсутствии классового подхода к явлениям жизни и творчества» (29, 38). Глубокую и принципиальную критику метафизической концепции человеческой деятельности, развиваемой М. С. Каганом и содержащей серьезные методологические ошибки в плане эстетики, дает также Л. П. Буева. Она справедливо пишет, что,

во-первых, неверно с точки зрения марксизма сводить сущность человека «к анализу деятельности. Сущность человека значительно богаче, разностороннее и сложнее, чем только система его деятельности». Во-вторых, ошибочно сводить человеческую деятельность «к субъектно-объектному взаимодействию. Предмет деятельности может выступать и как «природный предмет». В-третьих, в концепции М. С. Кагана человеческая деятельность не связана с общественными отношениями, типология личности выводится им из самой личности, а не из общества, в результате чего «по существу оказывается выброшенным за борт принцип историзма». И, наконец, «реальным синтезирующим основанием всех видов человеческой деятельности является не художественно-эстетическая деятельность, а материально-практическая. Это положение марксизма не нуждается в особых доказательствах» *.

Систематическая и всесторонняя (философская, эстетическая и искусствоведческая) критика работ Кагана свидетельствует о серьезных методологических ошибках в его эстетической теории. Они ощутимы и в книге «Лекции по истории эстетики», в которой он свою интерпретацию искусства как ценностного моделирования приписывает Марксу и Энгельсу в характеристике их эстетического учения. Делает это он путем произвольного и ложного толкования марксистских положений. Если у Маркса говорится о том, что мыслящая голова человека осваивает мир исключительно ей присущим образом (путем понятий), «отличающимся от художественного, религиозного, практически-духовного освоения этого мира» (2, 12, 728), и тем самым указывается на четыре самостоятельных способа освоения мира, из которых практически-духовный способ представляет собой собственно промышленную деятельность, то Каган утверждает, что, по Марксу, человек «осваивает реальный мир двумя принципиально различными способами — *теоретическим* и *практически-духовным»* **, и что к последнему от-

* Л. П. Буева. Человек: деятельность и общение. М., 1978, с. 49, 74, 76.

** Лекции по истории эстетики. Вып. 4. Л., 1980, с. 25.

носятся искусство вместе с религией. Отождествляя подобным образом искусство с промышленностью и абсолютизируя при этом марксистское положение о роли практики, М. С. Каган в результате истолковывает искусство уже не по-марксистски, не как особую форму познания и единственно возможный способ духовного освоения мира, а как практически-духовное освоение, которое ничем в принципе не отличается от религии.

Исказив ключевой марксистский тезис в эстетике, автор сделал от имени Маркса и Энгельса следующие несообразные с их учением выводы: «Ценность [...] художественной деятельности они (Маркс и Энгельс.— *И. С.*) измеряли не чужеродными искусству гносеологическими [...] мерками, а критериями [...] *человеческой активности»* *. И далее: искусство стоит в одном ряду с религией потому, что «в обоих случаях перед нами «практически-духовная» деятельность, являющаяся плодом *иллюзорной* (чисто духовной) практики, осуществляемой воображением [...] и потому *радикально* отличающаяся от научного познания реальности» **. Нельзя не увидеть в свете марксистско-ленинской теории познания, что такого рода умозаключения не имеют ничего общего с марксистской эстетикой. Напротив, они явственно перекликаются со всей модернистской и ревизионистской эстетикой, которая тоже отождествляет искусство с религией и видит в искусстве иллюзорную практику, радикально отличающуюся от познания реальности.

Специально остановиться на рассмотрении знаково-аксиологической концепции было необходимо, так как она более всего деформирует истинную природу искусства и подрывает его гуманистические основы. Знак мертв, и посредством знака невозможно художественно овладеть всей человеческой действительностью. Художественный образ, напротив, есть сама жизнь. Он неисчерпаем в своих идейно-эстетических и гуманистических возможностях в отличие от оголенно-рассудочных конструкций и ли-

---

* Лекции по истории эстетики. Вып. 4. Л., 1980, с. 5.
** Там же, с. 25 (курсив мой. — *И. С.*).

щенных качеств объекта абстракций. Механическое перенесение в искусство методов, выработанных наукой для своих целей, эклектический анализ искусства в естественно-научных терминах и вся знаковая теория не привнесли ничего принципиально нового в понимание сущности и специфики искусства. Под знаковую теорию искусства можно подвести любое творчество, включая крайний формализм. Эта теория противостоит реализму и народности в искусстве, объективному пониманию красоты мира и человека, изобразительным началам в художественном познании мира.

Только категория художественного образа имеет для искусства всеобъемлющий и непреходящий смысл и значение. Она адекватно раскрывает его истинную природу и подлинные задачи. Художественный образ неповторим и незаменим по своей эстетической ценности, духовному богатству и глубине. Подлинное искусство образно-эстетически отражает мир и человека, каковы они есть, освещая их собственным светом. Оно активно и гуманистично не только в освоении своего предмета, но и в предназначении, в своих социальных функциях, всецело обусловленных его познавательной природой.

Глава третья

ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ ЦЕЛЬ ИСКУССТВА

> [...] цель нашего искусства [...] его могущество приспособить к требованиям и времени, и настоящего положения России.
>
> *А. А. Иванов*

> Искусство бесконечно полезно, если дарует нам [...] наслаждения [...] Искусство указывает человеку, для чего он живет. Оно раскрывает ему смысл бытия, освещает жизненные цели, помогает ему уяснить свое призвание.
>
> *О. Роден*

> Искусство — есть свечение человеку [...] оно одно, могущее дать ясность человеческому духу [...] до божественного бессмертия поднимающее мысль.
>
> *К. С. Петров-Водкин*

Концепции «искусства для искусства», искусства как самоцели, искусства для немногих избранных людей (элитарного искусства) наша эстетика с полным основанием опровергает как ложные или весьма ограниченные концепции. Искусство, будучи формой духовного творчества и одним из величайших проявлений духовной культуры, принадлежит народу, обществу в целом, всему человечеству. Оно есть особая форма общественного сознания, посредством которой люди познают свой классовый и национальный характер, свое общественное бытие и назначение. Социальный масштаб и всемирно-историческая роль искусства огромны.

Роль искусства не раз определялась в нашей эстетике как «жизнестроительная», компенсаторная, ценностно-ориентационная. Но данные определения тоже оказывались или односторонними, или слишком общими, или просто неверными. Видеть, например, роль искусства в том, чтобы восполнять недостаток или отсутствие прекрасного в действительности, значит повторять уже давно опровергнутые в

эстетике спекулятивные взгляды. Концепция так называемого «полифункционального» назначения искусства содержит в себе серьезную попытку понять роль искусства в обществе как можно полнее, то есть всесторонне. Действительно, у искусства не одна какая-нибудь функция, а много функций. Это универсальное по своим целям явление духовной жизни общества. В связи с такой постановкой вопроса перечисляются обычно и самые функции — коммуникативная, оценочная, просветительская, гедонистическая, идеологическая. Все они так или иначе присущи искусству, которое является и определенной духовной и познавательной ценностью и средством общения между людьми, формой идеологии и наслаждения.

Но, во-первых, эти функции определяются настолько общо, что в полной мере или большей частью могут быть отнесены ко многим другим социальным явлениям, например, к труду, который тоже и коммуникативен, и ценностно ориентирует нас, и прочее. Ничего специфического собственно для искусства в каждой такой функции в отдельности и во всех них, вместе взятых, нет. Указываются лишь функциональные признаки искусства, роднящие его с другими общественными явлениями, но не раскрывается качественное своеобразие искусства в его социальных целях. По данному общесоциологическому «набору» функций, сколько ни сочетай их в том или ином порядке, нельзя понять особой общественной роли искусства, как такового. В этом «наборе» нет подлинно специфического для искусства функционального признака, который придал бы и всем другим признакам определенное содержание и направленность. Здесь просто предпринята попытка объяснить неизвестное посредством общеизвестного. Но такой путь по существу ничего не дает, кроме общих фраз.

Во-вторых, концепция «полифункциональности» искусства не разграничивает основных и производных, обусловленных функций, а рассматривает их все как *равнозначные*, не говоря уже о том, что иной раз усматривается неоправданно большое количество «всяких» функций. Так, Ю. Борев в своей

«Эстетике» (М., 1975) довел их число до девяти, включив функцию внушения, А. Ф. Еремеев в «Лекциях по марксистско-ленинской эстетике» (Свердловск, 1971) добавил еще компенсаторную, оптимизирующую и эвристическую функции, а в работах по эстетике Л. Н. Столовича перечисляется уже четырнадцать функций, в том числе — социализирующая, прогностическая, катарсическая, развлекательная и суггестивная. Если следовать по этому пути, то можно заниматься перечислениями до бесконечности, находя все новые функции и все более удаляясь от существа дела в область общих рассуждений, чертежей и схем. В этой тенденции видно стремление утопить в массе самых разных функций основополагающую эстетико-познавательную основу искусства. Такие концептуализации в принципе ничем не отличаются от известной в социологии теории «многофакторности», которая долгое время была и остается основой идеалистического понимания истории, потому что в ней не выделяются решающие факторы. В полифункциональности искусства, как она понимается названными авторами, нет подлинной научности. Это — эклектические концепции, как и определение сущности искусства в виде некоей суммы совершенно разнородных деятельностей. Ныне стало уже почти модой писать о специфике и назначении искусства так, как если бы никто и никогда прежде не говорил об этом, совершенно игнорируя художественный опыт, и писать настолько абстрактно, что само искусство уже ускользает в рассуждениях о «срезах», «слоях», «уровнях», «структурах».

Вопрос о назначении искусства нельзя решить, даже вооружившись всеми методами и методиками, существующими на свете, если не понята специфика всего искусства в целом, ибо лишь в ней одной заключена тайна его воздействия на людей и тайна своеобразия всеобщих духовных задач, которые оно осуществляет. В специфике искусства заключена и разгадка особенного характера человеческих потребностей, к которым искусство обращается, которые оно удовлетворяет и развивает. Эта специфика, как уже говорилось, состоит в том, что искусство есть

эстетическое познание, эстетическая деятельность, эстетическая ценность. В данном пункте и заключена суть вопроса. Всяческие неясности и несообразности в существующих у нас определениях эстетического нисколько не меняют дела, ибо дурное понимание истины отнюдь не отменяет самой истины. Эстетическая природа искусства и, следовательно, соответствующая его функция не только входит как составная часть в совокупность всех прочих функций, но и детерминирует специфический характер проявления каждой из них.

В результате достигается понимание не совокупности отдельно взятых сторон и связей, а подлинной полифункциональности искусства. Например, так называемая коммуникативная функция искусства предстает уже не как вообще информационная связь между людьми, которая с успехом осуществляется и посредством телеграфа, радио, а как именно эстетические отношения и связи, что существенно меняет дело; гедонистическая функция выступает уже не как доставление удовольствия вообще, которое можно получать и от еды, питья, а как именно эстетическое наслаждение произведениями искусства. Когда о функциях искусства говорится языком не эстетики, а кибернетики или терминами какой-либо другой науки, то, естественно, при этом специфика общественного назначения искусства ускользает, и рассуждения становятся по существу беспредметными.

Функциями искусства выступают только те его проявления, которые вытекают из природы самого искусства и природы человеческой потребности в нем. Между искусством и потребностью в искусстве существует своего рода обратная связь. Диалектика всякого духовного производства и духовного потребления проявляется в том, что производство создает определенный предмет для субъекта и одновременно субъект для данного потребления, оно дает конкретный материал потреблению и в то же время формирует соответствующую потребность в этом предмете. Художественное производство, каким собственно и является искусство, предлагает незаменимый духовный материал и по этой же причине образует

совершенно особенную человеческую потребность в нем.

Какова же потребность в искусстве? Сказать, что она есть социальная или социально-организационная духовная потребность, значит ровным счетом ничего не сказать по существу, так как всякая наша потребность, в том числе и любая материальная потребность, есть потребность социальная, ибо она свойственна человеку как существу общественному и удовлетворяется в обществе, посредством общества. Сказать, далее, что потребность в искусстве — это сумма многих духовных потребностей, значит тоже оставить вопрос без ответа, потому что конгломерат потребностей не объясняет искусства как особого духовного производства с его особыми социальными целями.

Потребность, которую пробуждает в людях только искусство и которая, в свою очередь, постоянно воспроизводит искусство, является абсолютной в том смысле, что в ней действенно проявляется одна из могучих сущностных сил человека, каково *эстетическое чувство*. Потребность в искусстве, как в особом мире прекрасного, потребность в наслаждении им заключает в себе все богатство наших общественных отношений к действительному миру и человеку. Если эстетство есть склонность к смакованию формальной красоты, увлечение красивостью, то здоровая эстетическая потребность — это желание прочувствовать и осмыслить в плане прекрасного весь мир явлений и, в частности, искусство. Такая потребность действительно абсолютна, существенна и жизненно важна для человека, как абсолютно проявление любой нашей родовой силы.

Искусство существует от века именно для того, чтобы в самой высокой мере удовлетворять эту человеческую потребность. Всякие попытки членить искусство на эстетические и внеэстетические части и структуры основаны, как правило, на узком или превратном понимании, а то и полном непонимании эстетического, и потому всегда поверхностны, произвольны. В сфере подлинного искусства решительно все идеи — политические, экономические, религиозные, нравственные — приобретают, в силу спе-

цифики искусства, эстетический смысл и выражение. В противном случае они непосредственного отношения к искусству уже не имеют. *Назначение искусства в том, чтобы обслуживать общество эстетически*, а тем самым и универсально в духовном смысле. То обстоятельство, что эстетическое так или иначе проявляется в самой жизни и во всей человеческой деятельности, нисколько не отменяет эстетической функции искусства как специфической его функции, потому что искусство *собирает* и *концентрированно* выражает прекрасное и все эстетическое многообразие мира. Обращенное к человеку, оно прямо рассчитано на эстетическое воздействие.

Совершенно четкое методологическое положение марксизма гласит: предмет искусства «создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой» (2, 12, 718). Генеральная цель, доминирующая функция искусства состоит в том, чтобы пробудить в людях интерес к прекрасному, научить понимать его глубоко и во всех проявлениях, чтобы формировать самую способность наслаждаться красотой. Искусство удовлетворяет эстетические потребности общества и всемерно развивает их. Ленин подчеркивал, что истинное искусство, будучи глубоким по своему содержанию и в то же время понятным людям, должно доставлять массам радость, «пробуждать в них художников и развивать их» (8, 663). Испытать радость, поднявшись на большую высоту мысли и чувства, на которую возносит тебя истинное произведение искусства, ощутить в себе при встрече с искусством прилив творческих сил — значит удовлетворить свою эстетическую потребность и обогатиться духовно. Эстетическое назначение как социальная форма действенности искусства является определяющим и интегрирующим в полифункциональной системе искусства. Оно проникает собою и форму, и все идейно-политическое, классовое, идеологическое содержание искусства. Искусство доставляет людям радость, без которой они не могли бы жить, как люди. Воздействуя на эстетическое чувство человека, искусство окрыляет его и углубляет духовно. Искусство, писал И. Н. Крамской, «должно обладать силой гармонич-

но настраивать человека. Если этого качества в искусстве нет, оно, несомненно, дурно исполняет свою задачу» (95, 6, 448).

Эстетические потребности, движущие искусство и движимые искусством, не имеют самодовлеющего характера, поскольку всякая потребность есть нужда в своем предмете, существующем вне человека, она детерминирована восприятием данного предмета. В силу этого эстетическая потребность не только субъективна, но и объективна. Она реализуется не просто как влечение к созерцанию произведений искусства, а вместе с тем и как активная сила, побуждающая людей к интенсивному восприятию искусства, к духовному усвоению эстетических ценностей и к собственному художественному творчеству в возможной мере и форме. Уже благодаря самому наличию эстетической потребности, как и любой другой, люди имеют, по словам Маркса, «некоторое *призвание* и некоторую *задачу*» (2, 3, 279). Эстетическое отношение к искусству и есть осуществление каждым человеком некоторого своего призвания, решение определенной своей задачи. А именно, оно представляет собой художественное становление и развитие человека как личности духовно богатой и творческой. Такое отношение, обеспечивающее духовно-практический рост человека, гуманистично в своей основе.

«Если ты хочешь наслаждаться искусством,— гласит другое методологическое положение марксизма,— то ты должен быть художественно образованным человеком» (1, 620), то есть знать искусство, обладать развитым умением понимать и чувствовать его. Значит, способ эстетического восприятия (присвоения) искусства зависит не только от природы нашей потребности, но и от природы самого искусства, а, следовательно, также и от эстетических проявлений реального мира и человека, художественным отражением которых оно является и которые составляют его специфический предмет. В эстетическом отношении к искусству широко раскрываются, таким образом, эстетические отношения людей к действительности. Отсюда цели искусства и его предмет взаимообусловлены. Чтобы воздейство-

вать на человека эстетически, искусство должно художественно познавать мир и человека в их эстетических проявлениях. Ни сущность искусства, ни его специфические функции нельзя вывести из социальных потребностей вообще и даже из одних только эстетических потребностей, как таковых, ибо сами эти последние детерминированы предметом искусства. Специфика предмета определяет специфику цели искусства. Такова реальная диалектика художественного развития общества.

В рамках эстетического воздействия искусства на человека и самим фактом такого воздействия искусство осуществляет все другие свои многообразные гуманистические функции. Оно постоянно опосредует духовную связь человека с миром, делая его красоту и величие нашим внутренним достоянием. Как бы открывая заново людям глаза на мир, искусство выявляет его величайшую эстетическую ценность, утверждая при этом единство человека с миром. Оно дает человеку чувственное сознание своего высокого места в окружающем мире и радостной возможности жить в нем. Эту связующую «вселенскую» роль искусства трудно переоценить, так как человек тем богаче в своей сущности, чем шире и многообразнее его отношения к действительности, чем увереннее он чувствует себя в ней. В данном смысле роль искусства всегда была в корне противоположна социальной роли религии, которая тоже есть форма связи человека с миром, но связи превратной и обессиливающей человека, поскольку реальный мир подменяется в ней миром сверхъестественным. Искусство тем глубже и масштабнее решало собственно гуманистические задачи, чем более противостояло оно религиозным влияниям. Энгельс писал о Гете, что он «неохотно имел дело с «богом»; от этого слова ему становилось не по себе; только человеческое было его стихией, и эта человечность, это освобождение искусства от оков религии как раз и составляет величие Гете. В этом отношении с ним не могут сравниться ни древние, ни Шекспир» (2, 1, 594).

Кардинальной функцией искусства, определяемой его сущностью и спецификой, является *позна-*

вательная функция, а, следовательно, задача научения людей не только красоте, но и истине.

Искусство есть особый, художественно-образный род познания, отсюда и особенное его назначение — быть учебником жизни, доставлять людям радость узнавания, радость постижения собственного и общественного бытия. Всеми своими силами, писал И. Е. Репин, «я стремлюсь олицетворить мои идеи в правде; окружающая жизнь меня слишком волнует, не дает покоя, сама просится на холст» (95, 7, 51, 52). Искусство передает всем и навечно накопленный человечеством жизненный и нравственный опыт, делает доступным каждому весь мир и всю человеческую действительность, рождает в нас устремленность к ним и желание знать их, знать как важные явления целого. Ввиду своей огромной познавательной силы искусство воспитывает в человеке «всемирную отзывчивость» (Ф. М. Достоевский), разумную приготовленность к жизни. Оно формирует сознание единства с людьми, понимание своей жизни как богатейшей общественной связи. И чем «информативнее» по своему содержанию произведение искусства, тем «коммуникативнее» его роль в обществе и тем существеннее его значение для человека и человечества.

Учить правильно видеть мир и понимать смысл жизни, исследовать личность в комплексе всех общественных отношений и социально-экономических условий, передавать людям то, что знает о человеке эпоха,— вот неизменные первоосновы искусства и его истинное назначение. Глобальные цели искусства, сводящиеся к разумному переустройству жизни, составляют его подлинную стихию, пафос его общественного служения. Глубоко прав был В. В. Верещагин, который писал: «Влияние и ресурсы искусства громадны» (95, 6, 489).

Искусство имеет также большое воспитательное значение. Оно ищет пути к человеческому сердцу, учит людей добру, наполняет человека верой в жизнь, в победу справедливости. Художники, говорил А. А. Иванов, который всем своим творчеством утверждал красоту и высокое достоинство Человека, являются «благодетелями рода человеческого [...]

изящные искусства более всего действуют на умягчение нравов [...] на сердца» (95, 6, 281, 304). Искусство, писал И. Н. Крамской, «должно возвышать, влить в человека силу подняться, высоко держать душевный строй» (95, 6, 446). Таким глубоко гуманистическим по своему духу подлинное искусство было во все времена и во всем мире.

Искусство, по выражению Л. Н. Толстого, «заражает» чувствами, соединяет людей не только в мыслях, но и в чувствах, посредством чувств. Оно способно делать и делает это в силу своей идейно-эмоциональной эстетической природы. При восприятии художественных произведений мы, захваченные образами, действиями и судьбами героев, сопереживаем все перипетии их жизни, учимся состраданию, любви и ненависти. С нами происходит то, что в высоком смысле слова называется *воспитанием чувств*. Непосредственно обращенное к эмоциональной стороне нашей натуры, искусство воздействует на человека всесторонне, заставляя его мысленно, интуитивно, эмоционально и подсознательно прожить вместе с героями их жизнь, осознать и прочувствовать их нравственные искания и решения. При этом мы вольно или невольно оглядываемся на самих себя и на примере других человеческих жизней выверяем и выстраиваем в воображении собственную жизнь, как бы переживаем ее заново. Искусство помогает испытывать ни с чем не сравнимую радость духовного возвышения, вершить нравственный суд над собой, открывая в себе новые глубины и возможности духа. Оно пробуждает в человеке то, чего не в состоянии пробудить наука,— *совесть* — эту могущественную силу внутреннего совершенствования и роста. Нравственно-эстетическое влияние искусства, следствием которого является идейно-эмоциональный рост человека, порождает активное желание действовать, практически изменять свою и окружающую жизнь в соответствии с высокими нравственными целями.

Преобразующая роль искусства в жизни общества в том, собственно, и заключается, что оно обогащает людей духовно и нравственно, активизирует практически. После каждой встречи с великим ис-

кусством мы становимся более зрелыми, опытными и действенными в построении лучшей жизни и формировании лучшего человека. «Цель литературы,— писал М. Горький, — помогать человеку понимать себя самого, поднять его веру в себя и развить в нем стремление к истине [...] возбуждать в [...] душах стыд, гнев, мужество, делать все для того, чтобы люди стали благородно сильными и могли одухотворить свою жизнь святым духом красоты» (54, 2, 195). Воссоздавая чувства, искусство творит в обществе новые чувства. Оно как бы продолжает работу самой действительности. Созданные искусством характеры становятся прообразом новой категории людей в жизни. Таким был, например, знаменитый тип «лишнего человека» в русской литературе (Онегин, Печорин, Бельтов, Рудин). Несомненно, он отправлялся от реального социально-психологического типа, характерного для определенного слоя дворянской интеллигенции. Но художественная идея «лишнего человека», внесенная в жизнь, сама воздействовала на нее и соответственно формировала человеческие характеры и умонастроения, а также пробуждала сознание необходимости других, отсутствующих у данных героев качеств. Современники говорили о женских образах И. С. Тургенева, что, может быть, таковых и не было в жизни или они встречались крайне редко, но писатель изобразил их, и они появились. «Бурлаки» И. Е. Репина всколыхнули всю мыслящую Россию, пробудив чувство социального протеста против порабощения. После просмотров «Броненосца Потемкина» С. М. Эйзенштейна имели место подобные восстания, например, голландских моряков. Историческая жизнь художественных образов потенциально бесконечна.

Искусство эмоционально образовывает и развивает человечество. Оно вызывает волны подражаний излюбленным героям и формирует строй высоких социальных чувствований. Без такой духовной связи общество не могло бы нормально функционировать. Искусство является такой же органичной и, следовательно, неотъемлемой составной частью всего общественного процесса, как и экономика, наука,

мораль. Его гуманистическая роль *исторична.* Облагораживая, духовно возвышая и укрепляя человека, искусство творит сильную и прекрасную человеческую личность. «Из стихов Пушкина,— прозорливо писал П. Неруда еще в 1949 году,— однажды должен родиться человек, который полетит к другим планетам» (162, 11 — 1977, 235).

Воспитательная роль искусства тоже проявляется специфически. Художественный образ дается нашему сознанию свободно, ненасильственно. Голая дидактика губит искусство и лишает его воспитательной силы. Искусство учит *истине и добру посредством красоты и красоте посредством истины и добра.* Оно осуществляет нравственно-эстетическое воспитание и развитие человека. В искусстве изначально содержится глубоко гуманистическая функция: очеловечивать человека. Гуманизм его общественного служения здесь является продолжением и завершением гуманизма художественного познания. Чтобы совершенствовать человека нравственно-эстетически, надо познать его таким. Обращение искусства ко всему внутреннему миру людей возможно лишь в результате глубокого раскрытия и художественного отображения этого мира, что, собственно, и делает искусство. Человек может стать лучше, когда ему будет показано, каков он есть. Осуществление непосредственных целей искусства невозможно без соответствующего раскрытия его специфического предмета. Это обстоятельство четко отражено, например, в определении метода социалистического реализма, где говорится, что правдивость и историческая конкретность отражения действительности должны сочетаться с задачей *идейной переделки* людей в духе коммунистической морали. Здесь, как мы видим, нравственно-эстетическая цель искусства поставлена в прямую связь (в форме сочетания) с художественным познанием мира и человека. В противном случае все рассуждения о функциях искусства могут быть лишь рассуждениями отвлеченного характера.

Искусство воспитывает людей художественной правдой. Верно показанные человеческие характеры в их противоречиях и взаимоотношениях представ-

ляют собой не что иное, как социально-психологические проблемы, концепции жизни и человека, то есть составляют идейно эмоциональное содержание искусства. Жизненная правда и высказанное в произведении искусства предчувствие нового производят на читателя, слушателя и зрителя неотразимо сильное впечатление. Образный и целостный показ действительности дает людям, в сравнении с наукой и другими источниками информации, много нового и жизненно необходимого из того, что важно знать само по себе и что также составляет мир их собственных интересов и духовных исканий. Посредством художественной правды человек интенсивно осмысливает, выверяет и планирует собственную жизнь, сущностно обогащая и возвышая себя, *вырабатывая гуманистическое сознание.* Творческим девизом Э. Хемингуэя было: «Писать как можно правдивее, чтобы помочь» (149, 14).

Подлинное искусство возвышается над человеческими слабостями и несовершенствами, показывая все это через призму человеческого достоинства и могущества. Человекоутверждающее начало в нем проявляется посредством нравственно осмысленного показа жизни. Так, картина Рембрандта «Возвращение блудного сына» не просто иллюстрирует библейскую притчу о раскаявшемся в своей беспутной жизни человеке и не только изображает разные человеческие характеры, столкнувшиеся в определенной жизненной ситуации. Это вместе с тем страстная проповедь милосердия в отношениях между людьми. Художник показывает, что зло и жестокость не могут, не должны быть основой человеческой жизни: непреходяща только сила и красота добра.

Подлинное искусство никогда духовно не разоружает людей. В такой способности сопротивляться всему, что обесценивает и нивелирует человека, поднимать людей на большую идейно-нравственную высоту и заключается слава искусства, его власть над человеческой душой. Самим показом человеческих заблуждений искусство раскрывает, как нужно жить, чтобы сознавать себя человеком. В повести В. Распутина «Живи и помни» рассказана история

дезертира и его жены, которая из-за любви к мужу, а потом — к ожидаемому ребенку помогает ему прятаться в лесу. Их судьбы складываются трагично. Идея повести глубока и многозначительна: нельзя построить собственное счастье, предавая свой народ. Героиня гибнет, потому что страшно и недопустимо жить не по совести. Только искусство способно раскрывать в совокупности обстоятельств такие истины жизни.

Истинный художник дает в своем творчестве гуманистическое понимание жизни, которое ведет людей к осознанию ими своего человеческого достоинства и родового величия, учит, как и во имя чего надо жить и бороться. *Гуманизм содержится в самой основе подлинного искусства.* Как только оно утрачивает эту основу — оно перестает быть собственно искусством. Разрушение искусства в творчестве модернистов осуществлялось по мере того, как оно дегуманизировалось, отказываясь от изображения человека или выражая полное безразличие, даже презрение к нему.

Чтобы пробудить сознание необходимости и возможности всегда быть человеком, художник сам должен быть гуманистом в полном смысле этого слова. «Поэту дано великое право,— писал У. Фолкнер,— поддерживать человека на его трудном пути, возвышая его душу напоминанием о мужестве, чести, гордости,— обо всем, что составляет славу человека. Голос поэта может быть опорой, помогающей человеку уцелеть и восторжествовать» (цит. по: 109, 108). Настоящим, великим Ленин называл такое искусство, которое способно вести вперед, воодушевлять (см.: 8, 520), «перепахать» душу, помочь воспитать в себе человека. Поэтому есть глубокий смысл в словах, что если наука делает из человека специалиста, то искусство делает из специалиста человека.

Конечно, искусство не в состоянии собственными силами в корне изменить нравы и преобразовать жизнь, поскольку люди формируются под влиянием многих социальных обстоятельств и управляются ими. Однако при всем том оно является могучим орудием «душеустройства», нравственно-эстетиче-

ского воздействия на разум, чувство и волю людей. Особенно велика облагораживающая роль искусства в юношеские годы, когда интенсивны поиски смысла жизни, когда формируется личность, определяются ее путь и перспективы. Эта высокая гуманистическая роль искусства была названа на XXV съезде КПСС «чудодейством искусства» (21, 69).

Существуют многие художественные способы научения добру. Один из них — это яркий показ лучших людей, истинных героев жизни. Искусство без принуждения дает примеры для подражания, демонстрирующие высокое достоинство человеческой жизни, а также возможность для каждого быть совершенным и счастливым. Эти примеры как бы зажигают в душе свет. Они обладают большой мобилизующей силой, помогают утвердить в сознании высокие принципы чести, гражданского долга, мужества, патриотизма. Хорошо известно, например, что на романах «Что делать?» Н. Г. Чернышевского и «Как закалялась сталь» Н. А. Островского воспитывались целые поколения людей. Огромно было духовное воздействие поэмы А. Т. Твардовского «Василий Теркин» во время Великой Отечественной войны, картина А. А. Дейнеки «Оборона Севастополя» прозвучала и до сих пор звучит мощным живописным реквиемом в честь бесстрашных защитников города, призывом к подвигу, она показывает, как надо бороться с врагом Родины и умирать, если надо.

Гуманизм проявляется и тогда, когда искусство сатирически осмеивает плохих, социально опасных людей. От Аристофана до Маяковского искусство воинствующе выступало против общественного зла, пошлости, бесчеловечности. Сатира сигнализировала об опасности, грозящей обществу, пробуждала в людях ненависть и презрение к злу. Она действительно всегда была громом негодования, грозой духа, оскорбленного позором общества, являлась сильным, действенным и победоносным оружием гуманизма. Вместе с тем сатира утверждала идеал человека, представленный высокой нравственной позицией художника-обличителя и, таким образом, пробуждала в людях чувство правды, гражданскую совесть,

активное желание действовать, то есть воспитывала лучшие человеческие черты. Считая одной из великих целей искусства обличение всего, что «позорит истинную красоту человека», Н. В. Гоголь отмечал, что изображение всех излучин души подлого и бесчестного человека рисует уже образ честного человека. Смех «заставляет выступить ярко то, что проскользнуло бы, без проницающей силы (смеха.— *И. С.*) мелочь и пустота жизни человека не испугала бы так» (160, 1 — 1977, 207). В настоящей сатире заключается огромной силы мобилизующий гуманизм. Нельзя не вспомнить в этой связи творчество Кукрыниксов и художников «Боевого карандаша» в годы Великой Отечественной войны, проникнутое высоким гуманистическим пафосом.

Весьма значительна в формировании духовного мира человека и его социальной ориентации *идеологическая* функция искусства. Идеологическое начало в художественном творчестве проявляется в виде классовой оценки явлений действительности и определенного направления идей. Борьба этих направлений в истории искусства всегда была по существу идейным отражением классовой борьбы в обществе. В современную эпоху идейное противоборство в искусстве как никогда обострено в силу углубившихся классовых противоречий во всем мире.

Но идеологическая функция искусства тоже подчинена его законам и специфике. Она получает здесь свое эстетическое преломление и выражение в форме образного показа жизни. Иначе эта функция «не работает» или бывает обращена против самого искусства. Пропаганда тех или иных идей в искусстве обретает силу, когда она становится *художественной.* В таком случае искусство действительно превращается в могучий идеологический фактор.

Наличие двух культур в каждой национальной культуре исторически свидетельствует о том, что искусство было и остается проникнутым идеологией того или иного класса. Оно есть борьба за или против, выработка специальных ориентаций, средство побуждения людей к действию. Отсюда большая его социальная эффективность.

Все перечисленные функции органически взаимосвязаны и взаимообусловлены. Искусство учит человека жить, идейно развивает и нравственно воспитывает его, радуя, доставляя ему эстетическое наслаждение, и наоборот. Внутреннее взаимопроникновение познавательного, идеологического, нравственного и эстетического начал искусства, составляющих его единую сущность, имеет силу закона. *«Истина* и *благо,*— писал Гегель,— соединяются родственными узами *лишь* в *красоте»* (50, 212).

Именно благодаря красоте истина и добро в искусстве получают силу воспитательного воздействия на людей. Этот эффект гуманистического влияния искусства на общество давно уже выражен в понятии *катарсиса,* означающем не вообще психологическое переживание человека, а именно состояние очищения и возвышения духа под влиянием прекрасного искусства. Пробужденный произведениями искусства эстетический восторг есть сам по себе благо, поскольку формирует в человеке одну из его основных черт — великую духовно-практическую способность понимать и создавать прекрасное.

Общественное значение искусства усиливается в нынешний век научно-технической революции. Искусство все более необходимо как сила, способная создать и уравновесить гармонию человеческого духа, находить красоту и гуманность в мире новой технологии.

Искусство обеспечивает жизненность и развитие духовной культуры в целом, цементирует все составные ее части и придает им подлинно человеческий смысл. Цель искусства — человек и его действительное духовное богатство. Идея свободного человека и человеческого счастья проходит красной нитью через все мировое искусство. Художественное сознание человечества развивалось в ключе истинной гуманности. Искусство является единственным в своем роде, универсальным способом воспитания общественного человека. Оно раскрывает революционные потенции духовного развития людей в каждую эпоху на подлинно человеческой, широкой гуманистической основе.

III

ИСТОРИЧЕСКИЙ ПРОГРЕСС ЧЕЛОВЕКА В ФИЛОСОФСКОМ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОСВЕЩЕНИИ

Глава первая

ПЕРВАЯ СТУПЕНЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

Вся история есть не что иное, как беспрерывное изменение человеческой природы.

К. Маркс

Самое существенное — путь.

Г. Гегель

Каким таинственным законом человек
К расцвету через ад ведом из века в век?

В. Гюго

Основоположники марксизма-ленинизма опровергли теории, отрицающие прогресс или ограничивающие его только рамками буржуазного общества и буржуазного человека, решительно отбросили всякий идеализм в понимании прогресса. Они научно проанализировали понятие «прогресс человека» применительно к прошлому, настоящему и будущему человечества. Их концепция исторического прогресса человека явилась заключительным звеном всего учения о человеке, а также обоснованием возможности и необходимости коммунизма, ибо коммунизм есть результат всего предшествующего человеческого развития и закономерное его продолжение, он связан с возможностью всестороннего совершенствования человека.

Прогресс означает движение вперед по восходящей линии от низших к высшим формам, от простого к сложному, когда более совершенная форма находит свои необходимые предпосылки в предшествующей ей форме. Исторический прогресс человека представляет собой *поступательное* развитие человека от эпохи к эпохе, *совершенствование* в процессе общественного производства его способностей, *обогащение* всех его производительных, творческих сил. Данное определение охватывает основные аспекты

проблемы. Оно, во-первых, ставит историческое развитие человека в зависимость от общего развития общества, во-вторых, исходит в понимании прогресса человека из самого человека как субстрата изменений и, наконец, в-третьих, говорит не о всяком развитии, а лишь о поступательном развитии, при котором действительно достигаются все большая глубина и полнота раскрытия человеческой сущности.

Хотя проблема человека, как справедливо пишет В. П. Тугаринов, «несводима полностью к законам общественного развития» (142, 61), прогресс человека всегда осуществлялся в непосредственной связи с историей и в зависимости от нее. Это развитие достигалось лишь постольку, поскольку преобразовывалось экономически и духовно само общество. Вот почему Маркс применял «метод *анализа*, исходным пунктом которого является не *человек*, а данный общественно-экономический период» (2, 19, 385), то есть определенная ступень общества, в котором человек живет. Он резко выступил против тех воззрений, в которых исторические различия между людьми оказывались смешанными и стертыми в спекулятивных общечеловеческих законах, а история в своем движении приспосабливающейся к идеалу человека, к идее свободы. Все это он называл заведомым абстрагированием от материального развития общества и потому бессмыслицей, издевательством над исторической наукой, в то время как история есть не что иное, как деятельность преследующего свои цели человека, поэтому в анализе необходимо исходить также «из действительного субъекта и сделать предметом рассмотрения его объективирование» (2, 1, 244). Важно понять, следовательно, не только человека через историю, но также историю общества — через человека, через деятельность масс людей. Характеризуя эту диалектику исследования, Маркс писал, что человек «как постоянная предпосылка человеческой истории, есть также ее постоянный продукт и результат, и *предпосылкой* человек является только как свой собственный продукт и результат» (2, 26, ч. 3, 516). Человек *одновременно* предпосылка и результат исто-

рии, а не что-нибудь одно из двух, и предпосылкою истории он выступает не только в силу того, что он ее результат, а и в силу того, что он свой собственный продукт и результат. Отсюда следует, что «мы должны знать, какова человеческая природа вообще и как она модифицируется в каждую исторически данную эпоху» (2, 23, 623). В этой методологической установке сформулирована истинная задача всякого научного исследования прогресса человека. Последний представляет собой конкретно историческое развитие родовых сущностных сил человека. Положение марксизма об исторических модификациях родовой сущности человека является ключевым для понимания преемственности и изменчивости людей в их историческом развитии.

Постоянной исторической основой и фундаментальным критерием прогресса человека было и остается все возрастающее развитие производительных сил общества, то есть совокупности всех средств и орудий труда, а также всего производственного опыта и знания, аккумулируемого в человеке. Развитие производительных сил, знаменующих собой победу человека над силами природы, есть история развития сил самих индивидов. Люди исторически изменяют себя в такой же мере, в какой обновляют они унаследованный от прошлых эпох производственный опыт и создаваемый ими мир богатства. Именно «степень искусности» людей выступает важнейшим сохраненным результатом предшествующего труда. «[...] история *промышленности* и возникшее *предметное* бытие промышленности,— писал Маркс,— являются *раскрытой* книгой *человеческих сущностных сил*» (1, 594). Производительные силы, которые неуклонно умножаются от поколения к поколению, являются причиной формирования не только новых, более прогрессивных индивидов, но и появления новых исторически-прогрессивных классов.

Все другие сферы общественной жизни, каковы политика, мораль, искусство, тоже существенно влияют на человека, но они не могут обеспечить и не обеспечивали постоянного прогресса человека ввиду неравномерности в собственном развитии.

Подчеркивая тот факт, что духовные формы жизни общества сами по себе не являются устойчивыми и постоянно действующими факторами человеческого прогресса, Маркс писал, что существует *«неодинаковое отношение развития материального производства к развитию, например, искусства.* Вообще понятие прогресса не следует брать в его обычной абстрактности» (2, 46, ч. 1, 46), то есть нельзя полагать, что он происходит одновременно и равнозначно во всех сферах бытия.

Однако указанный общий критерий прогресса, совершенно правильный в общеисторическом отношении, оказывается недостаточным, как только мы переходим к целостной характеристике человеческого развития в ту или иную эпоху и к сравнительному анализу рассматриваемых явлений. Более того, одностороннее и прямолинейное его применение может привести даже к ложным выводам. Превосходство исторически нового человека в сравнении с его предшественниками или современниками, например, в техническом отношении далеко не всегда означает его превосходство и во всех других отношениях. Так, люди, основавшие современное буржуазное общество, были куда более цельными и значительными людьми, чем их нынешние потомки, живущие в условиях капиталистического научно-технического прогресса, но подавленные властью вещей. Те были, по словам Энгельса, чем угодно, «но только не буржуазно-ограниченными» людьми. «Герои того времени не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее, создающее однобокость влияние которого мы так часто наблюдаем у их преемников» (2, 20, 347). Поэтому анализ исследуемой проблемы должен дополняться *системным конкретно-историческим* анализом, то есть рассмотрением бытия человека с точки зрения развития не только производительных сил, но и производственных отношений, бытия человека в политике, праве, философии, морали, науке, искусстве, ибо универсальность человека, утверждал Маркс, надо понимать «как универсальность его реальных и идеальных отношений» (2, 46, ч. 2, 35).

В каждой социально-экономической формации

сущностные факторы человека складываются и взаимодействуют неодинаково. Одни из них выдвигаются на первый план и доминируют во всем так называемом образе жизни в данную эпоху, как это было, например, с религией в средние века, другие в силу этого отодвигаются на задний план и не играют сколько-нибудь значительной роли в развитии человека. Нет однозначности в соединении и функционировании социальных связей для всех формаций, а есть всякий раз новое взаимодействие факторов, поэтому различен и «человеческий эффект» в каждом таком случае. То, что в одну эпоху выступает как «возвышение», «обогащение» человека, в другую предстает как его ограниченность или деградация. Только из учета всех потерь и достижений в каждую данную историческую эпоху складывается показатель полноты человеческого развития, а следовательно, и критерий для сравнительно-исторического анализа, — таков общий принцип *историзма* в рассмотрении проблемы.

Вопрос о том, какие этапы проходит человек в своем историческом развитии, является одним из сложнейших, ибо мало признать прогресс человека, важно рассмотреть и понять его и в конкретно-историческом выражении. Научной основой для периодизации исторического прогресса человека является марксистско-ленинская методология исследования проблемы. В нашей специальной литературе есть уже многие заслуживающие серьезного внимания разработки исторического развития человека, в основу которых положен марксистский принцип членения истории по формам производственных отношений и соответствующим им формам духовного производства, то есть по общественно-экономическим формациям *.

Однако наряду с периодизацией социального и человеческого прогресса по общественно-экономическим формациям Маркс указывал еще на членение

*Данный подход в работах, например, М. Я. Корнеева («Проблемы социальной типологии личности», Л., 1971), С. С. Батенина («Человек в его истории», Л., 1976) и других авторов показал, что он плодотворен и дал в науке свои весомые результаты.

истории в соответствии с *неразвитыми* и *развитыми* экономическими отношениями, то есть отношениями, при которых «богатство имеет ценность только как наслаждение» или, напротив, оно имеет ценность «как богатство само по себе» (2, 46, ч. 1, 281). В связи с этим экономическим принципом жизнеустройства людей он подразделял всю человеческую историю на три ступени. К *первой* Маркс относил основанные на земельной собственности добуржуазные экономические связи — при всех специфических чертах и различиях между ними (первобытно-общинное, рабовладельческое и феодальное общество). Данные связи не были развитыми в том смысле, что богатство всюду здесь не стало еще «самим по себе», то есть не приобрело всеобщую товарно-денежную форму. «Каждая форма натурального богатства,— писал Маркс,— пока оно не заменено меновой стоимостью, предполагает существенное отношение индивида к предмету, так что индивид [...] сам овеществляет себя в предмете и его обладание предметом выступает вместе с тем как определенное развитие его индивидуальности». В этих условиях «экономической целью является производство потребительных стоимостей, *воспроизводство индивида»* (2, 46, ч. 1, 166, 472, 473), хотя и в ограниченных пределах.

Ко *второй* ступени человеческого развития Маркс отнес собственно буржуазное общество с его товарно-денежными отношениями между людьми, то есть отношениями личной независимости индивидов, основанными на вещной зависимости. Целью всего общественного производства в данном случае становится уже не потребительная, а меновая стоимость, не человек, а богатство, как таковое. Это обстоятельство во многом отличает буржуазное общество от других классово-антагонистических обществ.

Коммунистическое общество, включая социализм, где целью всего производства являются не деньги, а человек и его благо, Маркс выделил в особый период истории, идущий на смену «предыстории» и являющийся собственно историей человека и человечества. «Свободная индивидуальность,— писал

он, — основанная на универсальном развитии индивидов и на превращении их коллективной, общественной производительности в их общественное достояние, — такова третья ступень» (2, 46, ч. 1, 101).

Марксистское подразделение истории на три ступени представляет собой самую широкую периодизацию человеческого прогресса как развития, осуществлявшегося по спирали в соответствии с законом отрицания отрицания. Каждая из ступеней истории создавала условия для новой ступени. В основе всей этой периодизации лежит отношение способов производства к человеку и его развитию. Маркс нередко прямо проводил известную аналогию между ступенями исторического прогресса и индивидуальным развитием человека. Аналогия эта, разумеется, не абсолютна, но она до некоторой степени дает возможность глубже понять диалектику филогенеза и онтогенеза в плане историческом. Так, сравнивая греческую древность и современную ему эпоху, как младенческую пору человечества с временем его возмужания, Маркс писал: «Мужчина не может снова превратиться в ребенка, не впадая в ребячество. Но разве его не радует наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на более высокой ступени воспроизводить свою истинную сущность? Разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает ее собственный характер в его безыскусственной правде? И почему детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень?» (2, 12, 737).

В этом широко известном высказывании заключено не просто удачное сравнение, которое помогает понять непреходящую ценность для человечества всей прошлой культуры. Тут сформулирован также важный методологический аспект исследования проблемы. Возрождение было не возвратом назад, а «снятием» многого из того, что истинной сущности человека противоречило, искажало ее, и, как следствие, оно стало новым расцветом человеческой сущности на более высокой ступени. В этом же историко-материалистическом смысле основополож-

ники марксизма говорили о человеческой эмансипации при коммунизме как о самой радикальной форме эмансипации вообще, о создании социальных условий, адекватных здоровой, истинной натуре человечества. Как закономерная, «необходимая форма и энергический принцип ближайшего будущего» коммунизм, писал Маркс, является «необходимым моментом человеческой эмансипации и обратного отвоевания человека» (1, 598), процессом *«полного возрождения человека»* (2, 1, 428). В марксистском подразделении истории на пять общественно-экономических формаций и, одновременно, на три всемирные ступени развития (что углубляет и дополняет первую классификацию) отражена диалектика человеческого прогресса.

Этот прогресс протекал неравномерно и приобретал крайне антагонистические формы, поскольку наблюдались случаи регресса, периоды расцвета сменялись периодами упадка в развитии человека и общества даже в рамках одной социально-экономической формации. Всякий прогресс означал в то же время и относительный регресс, так как покупался весьма дорогой ценой, развитие одних осуществлялось за счет крайне ограниченного развития других. История, пожалуй, самая жестокая из всех богинь, влекущая свою триумфальную колесницу через горы трупов, замечал Маркс: «Без антагонизма нет прогресса. Таков закон, которому цивилизация подчинялась до наших дней» (2, 4, 96).

Неравномерность человеческого развития являлась также следствием особого характера и направленности общественно-исторической практики в каждую эпоху. *«Спрос на людей,*— указывал Маркс,— *неизбежно регулирует производство людей, как и любого другого товара»* (1, 523). Исторический спрос определяет развитие человеческого рода, извлекает и совершенствует в нем такие способности и потенции, которые необходимы в данное время. Исторически ставились задачи, которые можно было решить, и отбирались вполне определенные человеческие силы для решения именно этих задач. Отсюда всякий раз были новые требования к человеку, направлению и масштабу его прогресса.

«Удастся ли индивиду вроде Рафаэля развить свой талант,— это целиком зависит от спроса, который, в свою очередь, зависит от разделения труда и от порожденных им условий просвещения людей» (2, 3, 392). Мало родиться талантом, надо родиться вовремя. Талантливые люди, пусть в ограниченном количестве, рождались во все века, но далеко не каждый век хотел иметь и имел своего Рафаэля. Одного только желания иметь, например, великих художников и великое искусство совершенно недостаточно для их появления. Необходима такая общественная заинтересованность в искусстве и такие всеобщие требования вкуса, при которых люди не могли бы жить без высокого искусства. Верно, что художники посредством искусства воспитывают общество, формируя публику эстетически, но прежде они сами бывают призваны обществом в качестве воспитателей, и без этой исторической предпосылки все их усилия тщетны или малоэффективны.

История избирательна. Эпоха Возрождения, по словам Энгельса, «нуждалась в титанах и [...] породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености» (2, 20, 346). Нуждалась! Всякая ли эпоха нуждается в титанах? Средневековье нуждалось в священнослужителях и породило множество монахов, миссионеров. Римская империя весьма нуждалась в воинах, чтобы осуществлять свои завоевания и удерживать колонии, поэтому породила полчища солдат. В наш век научно-технической революции появилось невиданное количество ученых и инженеров. В зависимости от характера эпохи формируются и люди этой эпохи. Масштаб и ограниченность общественно-исторической практики в каждую эпоху становились масштабом и ограниченностью человека. В связи с этим формировался определенный исторический тип человека. При всем том преемственно сохранялся предшествующий всемирный опыт человечества, решались новые исторические задачи, и потому человеческий прогресс продолжался. Он практически бесконечен, потому что бесконечна неосвоенная человеком природа, как безграничен и сам человек в своих потребностях и способности к их расшире-

нию. Развитие, писал Энгельс, «будучи у различных народов и в различные эпохи по степени и по направлению различным, иногда даже прерываясь местными и временными движениями назад [...] в общем и целом могучей поступью шло вперед» (2, 20, 490). Во все времена, верно отмечает В. Холличер, человек находился — и находится теперь — «в постоянном процессе становления, в процессе абсолютного раскрытия своих человеческих потенций» (145, 564).

Итак, вместе с человеком началась история общества и понимание людьми собственного исторического процесса. *Первобытно-общинный* строй характеризовался отношениями между людьми, основанными на производстве потребительных стоимостей, то есть средств к жизни в рамках кровно-родственного коллектива. Общины с их патриархализмом представляли собой разросшиеся семьи. История человечества началась в виде медлительной истории деревни. Отношения людей к природе были наивно непосредственными, производительные силы незначительными. Однако начало уже складываться *естественно-историческое* разделение труда, которое значительно продвинуло человека вперед в его развитии. Такие первоначальные формы деятельности, как охота, земледелие, зачатки ремесел, вызвали к жизни совокупность великолепных человеческих качеств, пробудили множество дремавших в человеке сил. *Охота,* например, формировала физическую выносливость, ловкость, скорость, сметливость, зоркость, отвагу и другие подобные качества, а также острое эстетическое вйдение природы, с которой человек постоянно сталкивался лицом к лицу. В этом нас убеждает все древнейшее искусство, орнаменты и украшения, исполненные с поразительно глубоким чувством красоты. *Земледелие* воспитало в людях великую силу — понимание и чувство земли. Власть земли над людьми еще до отношений собственности породила в людях особый мир знаний, навыков и чувств, обрядов, обычаев и нравов. *Ремесла* активизировали другие силы, раскрыли новые грани человеческого существа, сформировали новые представления, способы общения и потребности, новый

язык. Вместе с ними в человеческую жизнь вошли и новые материалы, орудия и продукты труда. Создание вещного мира развило техническую сноровку и практический артистизм. О великом мастерстве и умении человека создавать вещи, о знании земли у всех народов с незапамятных времен сохранились многочисленные предания и легенды. Это были возвышенные представления о человеке. За всеми успехами сельскохозяйственного, технического и духовного бытия стоит человек, разбудивший в себе разнообразные дремавшие способности — физические и духовные.

Огромным преимуществом родового строя, впоследствии надолго утраченным, было то обстоятельство, что продукт находился целиком во власти производителей. Древняя община не знала государства, политики и права. Общественные связи между людьми осуществлялись внутри первобытной демократии, для которой законом была воля племени. Тогда не существовало отдельной от народа публичной власти, которая могла бы быть ему противопоставлена. Первобытная демократия находилась в полном расцвете. Это было установлением «коммунистических традиций родового строя» (2, 21, 108). Совпадение в большой степени интересов индивида и коллектива возвышало индивидуальную жизнь до содержания общественного бытия всего рода в целом. Обычаи, запреты, традиционные установления, на которых держалась жизнь общины, были священны для каждого. В них заключалась первичная этика. Несамостоятельность индивида, принадлежащего к более обширному целому — роду, была вместе с тем глубоким выражением его социальной сущности. Этнографы, историки, путешественники не раз отмечали, что нельзя не восхищаться простой моральной высотой первобытных людей, их непосредственностью и чистотой, добродушием и горячей любовью к правде. Основоположники марксизма высказывали полное согласие с тем, что в древнем обществе *«личное достоинство, красноречие, религиозное чувство, прямота, мужество, храбрость* стали [...] общими чертами характера [...] *Воображение,* этот великий дар, так много содействовавший развитию

человечества, начало [...] *создавать неписанную литературу мифов, легенд* и *преданий,* оказывая уже могущественное влияние на человеческий род» (3, 9, 45).

Воображение поэтически окрасило все сознание людей древнего мира. Первобытное искусство, возникшее на его основе, поражает и до сих пор художественной силой. Свое историческое существование человек уже изначально стал осознавать художественно, задолго до философии и науки в целом. Судя по бесчисленным наскальным рисункам, обнаруженным во всех концах света, человек отразил в них весь предметный мир, как он представлялся его сознанию и воображению. Животные и растения, орудия труда и предметы быта, сцены охоты, полные динамики и движения,— все это доносит до нас из глубины веков зримый образ реального процесса человеческой жизни. Обилие этих художественных реликвий прошлого свидетельствует о жажде первобытного человека запечатлеть все наиболее важное, существенно значимое для него. Поэтому каждая деталь в этом искусстве есть штрих к портрету человека той поры. Подземные и наземные «художественные галереи» древнейших людей составляют впечатляющую картину всего родового бытия.

Древний человек и себя самого сделал предметом художественного изображения. В каменных и деревянных изваяниях, дошедших до нас, показаны уже не контуры человека, охваченного действием, как в наскальных сценах охоты, а, напротив, сам человек в состоянии полной неподвижности и оцепенения, словно заколдованный или зачарованный какой-то глубокой тайной. Чаще всего это женские фигуры с ярко выраженными признаками пола. Художественный смысл всех этих, казалось бы, непроницаемых в своей статичности первобытных «венер» и «каменных баб», несомненно, велик. В них нашли отражение вечные загадки человеческого бытия, связанные с рождением человека, продолжением рода и нескончаемостью жизни на земле. Древний человек обратил свой взор к женскому телу как средоточию всех этих тайн. Тут в образной форме выразилась своего рода философия первобытного

человека. Своим искусством он ярко и убедительно заявил о знании им многих вещей и о попытках разгадать самого себя, понять мир как целое; заявил о себе как существе, достигшем уже сравнительно высокой степени свободы по отношению к природе, которую он творчески воссоздавал, о своей удивительной способности посредством цвета и четких энергичных линий передавать сущность предметов, то есть о своем художественном таланте и умении.

Первоначальное общественное производство имело своей целью человека, осуществление человеческой сущности. Но древняя община при всем том оказалась со временем бесперспективной ввиду ограниченности своего материального производства. Это обстоятельство лишало людей духовной и физической энергии к историческому действию. Низкое экономическое развитие имело в качестве своего дополнения и ложные представления о природе, религиозные фантазии и бессмыслицы. «[...] эти идиллические сельские общины,— писал Маркс,— [...] ограничивали человеческий разум самыми узкими рамками, делая из него покорное орудие суеверия, накладывая на него рабские цепи традиционных правил, лишая его всякого величия, всякой исторической инициативы» (2, 9, 135). Материальная и духовная ограниченность этой социальной формы завершилась (и должна была завершиться) ее разложением, в результате чего народы двинулись вперед по пути развития, и их ближайший экономический прогресс состоял в увеличении и дальнейшем развитии производства посредством рабского труда. Рост производительных сил, расширение обмена, создание искусства и науки — все это было возможно лишь при помощи усиленного разделения труда. «Простейшей, наиболее стихийно сложившейся формой этого разделения труда,— указывал Энгельс,— и было как раз рабство [...] Даже для самих рабов это было прогрессом: военнопленные, из которых вербовалась основная масса рабов, оставались теперь, по крайней мере, в живых» (2, 20, 186).

Было осуществлено первое и самое крупное *об-*

щественное разделение труда на умственный и физический, открывшее такую форму производства, которая продвинула все народы неизмеримо дальше древней общины. Это разделение труда означало возникновение классов, государства и города как социальной основы *цивилизации*. Оно, с одной стороны, ограничивало человека, формируя его только в качестве, например, плотника, ткача, каменщика, винодела, полководца или философа, а с другой стороны — явилось способом высокого, даже исключительно высокого в отдельных случаях человеческого развития, потому что давало возможность сосредоточить те или иные сущностные силы на каком-нибудь одном виде деятельности и достичь в нем совершенства, «а без ограничения сферы деятельности,— указывал Маркс,— нельзя ни в одной области совершить ничего замечательного. Таким образом, и продукт и его производитель совершенствуются путем разделения труда» (2, 23, 378). Ограничение выступает здесь как момент развития человека, выработки в нем новых качеств, нового способа общения.

Конечно, само по себе рабство, в условиях которого рабы не считались за людей, было решительным, жестоким разрывом с патриархальными отношениями первобытной общины, разрывом, который осознавался как крушение добра в представлениях, например, Гесиода о невозвратном золотом веке или в заповедях Моисея, направленных на защиту традиций родового строя. Моральным грехопадением человечества, пробудившим к жизни самые гнусные средства — воровство, насилие, коварство, измену, низкую алчность, назвал рабство Энгельс. Но он тут же подчеркивал, что только этим варварским путем человечество могло совершить такие дела, до каких древнее родовое общество не доросло даже в самой отдаленной степени. Можно негодовать по поводу отвратительных последствий рабства, но «только рабство [. . .] создало условия для расцвета культуры древнего мира — для греческой культуры. Без рабства не было бы греческого государства, греческого искусства и греческой науки; без рабства не было бы и Римской империи» (2, 20, 185).

В эпоху рабства продукт труда уже не находился во власти производителей, но он не стал еще самоцелью общественного производства. Богатство, создаваемое институтом рабства, было средством «для полного человеческого развития» (2, 23, 419, 420) свободных граждан, писал Маркс. Здесь одна часть общества обращалась к другой его части как к естественному условию своего собственного воспроизводства. Таким образом, с экономической точки зрения общественные отношения античности оставались неразвитыми, они находились в пределах первой ступени исторического прогресса человечества. Общественное производство в древней Греции и Риме было производством для частного потребления, а не для богатства самого по себе. Богатство не выступало как цель производства. Значительная часть прибавочного продукта расходовалась на непроизводительные затраты — на произведения искусства, на общественные сооружения, то есть служила разностороннему человеческому развитию. При всем классово-ограниченном характере распределения богатства и многослойности самого господствующего класса богатство употреблялось в собственно человеческих целях. Свободные люди мыслили его и использовали как средство для своего развития. Ссылаясь на древних авторов, Маркс писал, что все они не случайно исследуют лишь один вопрос, как обеспечить государству «наилучших граждан». Здесь действительно имеет место, «в пределах определенного круга, [...] значительное развитие. Возможно появление крупных личностей» (2, 46, ч. 1, 475).

Условия развития, порожденные рабовладением, не были всеобщими, но для известной части общества они оказались наиболее благоприятными. Древний мир произвел свободу и равенство в виде рабовладельческой демократии. Свободнорожденные в соответствии с их гражданскими идеалами не отделяли себя от интересов государства и в массе своей жили активной социальной жизнью, идеями и страстями своего времени, принимая непосредственное участие в политической борьбе. Этот «героизм служения» (Гегель) был реальной почвой для форми-

рования сильных, цельных и самобытных характеров, таких, как Перикл и многие другие государственные деятели, ораторы, философы, поэты и все те люди, в чьем существе с наибольшей полнотой преломилась наполненная бурными событиями гражданская и духовная история Греции и Рима, которая была действительно примером великой истории народов древнего мира *.

В масштабе всего государства существовала хорошо разработанная и проверенная практическим опытом столетий система всестороннего и гармонического развития свободных людей. Греки первыми среди всех народов выдвинули такую задачу и решили ее на той материальной основе и в тех социальных условиях, которыми они располагали. «Греческая цивилизация,— справедливо отмечает А. Боннар,— в центр своего внимания поставила человека» (38, 42). Система всестороннего воспитания граждан, изложенная во многих философских учениях античности, наиболее полное отражение нашла в «Государстве» Платона и «Политике» Аристотеля в связи с общими социально-политическими, военными и духовными задачами рабовладельческого общества. Эта система осуществлялась в Древней Греции со строгой последовательностью и была повседневной общественной заботой граждан. В основе всего воспитания — патриотического, физического, нравственного, интеллектуального и эстетического — лежал принцип единства души и тела, требование необходимости и обязательности одновременного развития физических и духовных сил человека. *«Единство природы и духа»*, отмечал Энгельс, было для древнего грека «ясно само собой» (2, 20, 536). Эта гармония, считалось, избавляет человека от страдания, делает его счастливым, порождает здоровое и жизнерадостное ощущение мира. В данном принципе, ставшем гуманистической основой

---

*«Наше государство все вообще, — говорил Перикл, — является школой Греции, и каждый человек в отдельности [...] может у нас проявлять себя полноценной самостоятельной личностью в самых разнообразных положениях с наибольшей ловкостью и изяществом» (цит. по: Аристотель. Афинская полития. М., 1937, с. 216).

всей античной культуры, было мудрое открытие «безыскусственной правды» человеческого существования, осуществление человеческой сущности. Высшее свое выражение этот идеал человека нашел, в частности, в образах Геракла, Ники Самофракийской, Венеры Милосской.

Связь последовательно материалистической философии с гуманизмом ярко выразилась тогда, например, в учении Эпикура о богах. По словам Маркса, боги были не фикцией философа, а действительно существовали. *«Это — пластические боги греческого искусства»*, которые почитались только «ради их красоты, их величия и совершенной природы, а не ради какой-либо корысти» (1, 44). Учение о богах было, следовательно, лишь формальной данью традиции. На самом же деле греческие боги явились пластическим выражением жизнерадостного, полнокровного, радующегося своему бытию человека, то есть были мифологическим художественным олицетворением совершенного человека, живущего в гармонии с внешним миром и самим собой. Учением о единстве духа и тела, человека и природы, прекрасного в жизни и прекрасного в искусстве Эпикур полнее, чем до него, объяснил сущность всего античного гуманизма и всей античной художественной культуры.

Здоровье, сила и красота, а также справедливость, мудрость, мужество и умеренность были тогда гражданской добродетелью, ценились как общественное благо. Гимнастика являлась важнейшим элементом развития человека. Олимпийские игры становились своего рода государственной проверкой физической подготовленности молодого поколения. Идеалом для всех был атлет и герой, человек большого мужества и отваги, способный на подвиг и самопожертвование во имя Родины. Высоко ценилась не только нравственная, но и физическая красота. В народе было воспитано целомудренное ее восприятие. Детей, по словам Аристотеля, обучали рисованию главным образом с целью научить их ценить прекрасную наготу. Красота была одной из высших похвал человеку.

Художественным подтверждением и завершени-

ем всего достигнутого человеческого развития явилось античное искусство. Оно прекрасно прославляло то, что было создано исторической жизнью общества. В светлых и жизнерадостных образах героев, равных по красоте и величию богам, и в художественных изображениях богов, являющих собой живое олицетворение собственной человеческой силы, мужества, красоты, мудрости, древние греки выразили возвышенное представление о человеке. «Греческие боги,— писал Гегель,— имели своим содержанием субстанции действительной человеческой жизни и поведения», а в греческом искусстве, где «*человеческое* составляет центральный пункт и содержание истинной красоты», раскрылся высший подъем человека как свободной ценности, единства телесного и духовного, общего значения и неповторимой индивидуальности, в результате чего оно явило собой «совпадающую с понятием прекрасного реальность» (48, 13, 80, 10, 5). Образы античного искусства пленяют силой характера, непосредственностью восприятия жизни, озаряющей мир улыбкой. Древнегреческое искусство предложило совершенную пластическую концепцию здорового и полного сил человека, которая вызывает ощущение счастья быть человеком, радует видимой возможностью быть совершенным.

Расцвет античного искусства, его непреходящее художественное и гуманистическое значение Маркс прямо связывал с тем, что оно совершенным образом запечатлело «детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее», и что именно поэтому античное искусство явилось в известном смысле «нормой и недосягаемым образцом» (2, 12, 737). Эта художественная норма была, прежде всего, отражением нормы человеческого бытия. Причины величия античного искусства, его первоистоки коренились в общественных отношениях античного мира, благоприятных для развития искусства и человека. «Обаяние, которым обладает для нас их искусство,— писал далее Маркс,— не находится в противоречии с той неразвитой общественной ступенью, на которой оно выросло. Наоборот, оно является ее результатом и неразрывно связано с тем,

что незрелые общественные условия, при которых оно возникло и только и могло возникнуть, никогда не могут повториться снова» (2, 12, 737). Развитие человека и обусловленный этим сравнительно высоким развитием расцвет искусства прямо связаны были с господствовавшей тогда экономической и социальной формой жизни. Эта форма оказалась способной выявить и практически выявила исключительную универсальную одаренность всего народа Древней Греции, обусловила высокое его развитие. «Бывают невоспитанные дети и старчески умные дети. Многие из древних народов принадлежат к этой категории. Нормальными детьми были греки» (2, 12, 737). Они действительно создали непревзойденное по своему совершенству и гуманистическому потенциалу искусство. Характеризуя классическую высоту этого искусства, В. Г. Белинский отмечал, что после греков поэзия «тщетно [...] становилась на подмостки: в ней уже не было этого высокого простодушия, этого простого, благородного, спокойного и гигантского величия, причина которых заключалась прежде всего в гармонии искусства с жизнью, в поэтической истине» (35, 1, 166).

В свете марксистского понимания античности и характера человеческого развития в ту эпоху нельзя согласиться с А. Ф. Лосевым, который античную концепцию человека и ее отражение в искусстве, в эстетике объясняет исключительно производственно-технической структурой рабского труда и существовавшей тогда обработкой предметов. Поскольку раб был вещью, утверждает автор, а господин — вещественным оформлением этой вещи, постольку решительно все в ту эпоху трактовалось как вещь. «Производственно-технический вещевизм и телесность — вот тот метод конструирования всего античного мировоззрения, способ построения религии, философии, искусства, науки и всей общественно-политической жизни» (86, 36). Античная скульптура была, полагает он, лишь обрамлением материально-технической организации рабства, античное сознание не знало самостоятельной ценности человеческой личности, а, следовательно, и человеческого общества, человеческой истории (86, 54). Все «эти

знаменитые Аполлоны, Афродиты и Гермесы» были воплощением «безвыходного рабства» (86, 62). Даже в таких искусствах, как поэзия, эпос и драма, считает Лосев, царил все тот же вещевизм и телесные интуиции, связывавшие людей-марионеток с иррациональными силами. Опосредствующим звеном была мифология как форма универсального оборотничества и анимистического мировоззрения.

Данная теоретическая конструкция представляется следствием крайне вульгаризированного социологизма в анализе таких сложных исторических образований, как античная эпоха. Здесь не только нет анализа особых по своему характеру общественных отношений той поры, но и, напротив, сами эти отношения, давшие простор человеческому развитию, упрощенно объяснены только производительными силами и схемой «вещь — раб — господин», в результате чего все люди и вообще античность с ее культурой оказались иррационально подавленными силой вещей, сведены к вещам, «вещевизму». Нельзя предложить концепцию, которая была бы более противоположной тому, что говорил Маркс, имея в виду неразвитые общественные отношения, еще свободные от позднейшей уродливой власти вещей над человеком. «Монизм», во имя которого автор пришел к своим фантастическим выводам, на деле оказался игнорированием требования марксистской методологии учитывать в анализе явлений всю совокупность исторических обстоятельств.

Интерес к искусству и красоте в Древней Греции был вызван вовсе не рабским трудом непосредственно. Если рабы и влияли на развитие свободных граждан, то лишь тем, что создавали материальные условия для этого развития. В рабовладельческую эпоху, писал Маркс, «историческое развитие, политическое развитие, искусство, наука и т. д. осуществляются в высших сферах над ними» (рабами.— *И. С.*) (2, 46, ч. 2, 86). Нет никаких оснований причислять всех древних греков к вещам только потому, что рабы были «вещью», как нет оснований всю античную культуру объяснять неким «вещевизмом». Столь же ошибочной, на наш взгляд, является и трактовка Лосевым древнегреческой мифологии как

мистического сознания, возникшего из все той же подавленности людей вещами. Древнегреческая мифология, напротив, была светлой и жизнерадостной даже в своих религиозных аспектах. Это не что иное, как «природа и сами общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией» (2, 12, 737). Не о «вещевизме» здесь у Маркса идет речь, а об отражении в народной фантазии и посредством художественной фантазии явлений реальной жизни. Мифология древних греков была одним из могущественных способов духовного овладения объективным миром, непосредственного созерцания природы и, следовательно, сущностного развития человека. Она явилась поистине универсальной системой поэтического воззрения на мир, необходимой ступенью развития мышления, наивной энциклопедией мироздания. В ней воплотился познавательный опыт и народная мудрость целых тысячелетий. «Мифология вырастала не из мистики,— верно отмечает А. Г. Егоров,— а на основе примитивного, наивного объяснения действительности» (161, 2 — 1970, 207).

Именно в этом своем великом качестве мифология явилась предпосылкой, почвой и арсеналом древнегреческого искусства. Не мистика и вещевизм, а утверждающее человеческое богатство и красоту, величавое и оптимистическое жизнепонимание лежало в основе древнегреческого искусства. Античная архитектура, замечал в связи с этим Энгельс, отразила в себе веселое, светлое сознание. Это — яркий, солнечный день, и все античное искусство было «светлыми образами» (2, 20, 346). В этом искусстве, по словам Гете, «человек и человеческое ценилось выше всего, и все его внутренние отношения к миру изображались с таким же проникновением, как и созерцались. Чувства, созерцание не были еще раздроблены, не произошло еще это едва ли исцелимое разделение здоровой человеческой силы» (цит. по: 27, 81) *.

---

* В оценке античного искусства и эпохи в целом нельзя согласиться также и с И. С. Коном, который в книге «Открытие «я» (М., 1979) в разделе «Был ли древний грек личностью?» отрицательно отвечает на поставленный во-

прос, считая вслед за А. Ф. Лосевым, что тогда имело место лишь телесно-человеческое, но не личностно-человеческое начало, и что по этой причине греческое искусство не интересовалось индивидуальностью изображаемых лиц и не раскрывало их внутреннего мира (см.: с. 202), а литература вообще «не знала проблемы формирования и развития личности; ее герой пассивен и неизменен» (с. 164). Такое суждение не согласуется с образами Прометея Эсхила и Медеи Еврипида, а также со множеством скульптурных портретов исторических лиц той эпохи, как в принципе неверно и сравнительное утверждение автора, что «иная картина открывается в Библии», где человек трактуется не менее телесно, но только тело здесь уже — не пластика мускулов, а боль и трепет, «потаенность недр» и вибрация утробы, дух же в отличие от бездуховности греков обретает свой внутренний центр в лице бога, который «указывает цель и направление истории, придавая ей тем самым определенный смысл, который проецируется и на индивидуальное состояние», в результате чего просветленный христианин «чувствует себя буквально заново рожденным. Его вопрос о себе — не от рефлексии, а страстный «порыв» в новое измерение бытия» (с. 169, 171).

Весь пафос этих рассуждений и апология религиозного человека состоят в попытке доказать, что личность исторически «начиналась» не с греков и римлян, заложивших основы европейской цивилизации, а с иудеев, что ветхозаветное толкование человека явилось более совершенным, всеобъемлющим представлением о человеке и выражением подлинного гуманизма. Однако такие суждения совершенно противоречат не только самой исторической действительности, но также известным методологическим положениям марксизма. Указывая на антисоциальный элемент в еврейской религии, ее торгашеский дух, Маркс писал, что ее основой явились «практическая потребность, эгоизм», а «деньги — это ревнивый бог Израиля, перед лицом которого не должно быть никакого другого бога [. . .] Они поэтому лишили весь мир — как человеческий мир, так и природу — их собственной стоимости [. . .] То, что в еврейской религии содержится в абстрактном виде — презрение к теории, искусству, истории, презрение к человеку как самоцели — это является *действительной, сознательной* точкой зрения денежного человека, его добродетелью. Даже отношения, связанные с продолжением рода [. . .] становятся предметом торговли. Женщина здесь — предмет купли-продажи. *Химерическая* национальность еврея есть национальность купца, вообще денежного человека [. . .] Христианство есть перенесенная в заоблачные выси мысль еврейства, еврейство есть низменное утилитарное применение христианства» (2, 1, 410, 411, 412). Если так антигуманна сама основа пятикнижия и талмуда, то спрашивается, как можно превозносить «необыкновенную» в сравнении с греческой иудейскую телесность и «страстный» ветхозаветный порыв в новое измерение человеческого бытия?

Все сказанное об античной эпохе объясняет, почему человечество впоследствии вновь и вновь обращалось к социальному и духовному опыту Древней Греции и Рима и вдохновлялось их примером. Оно всякий раз как бы заново открывало для себя античный мир и античного человека, видя в них совершенную во многих отношениях форму человеческого развития. Значение данной цивилизации для человечества было и остается огромным. Люди постоянно будут возвращаться, утверждал Энгельс, к достижениям того маленького народа, универсальная одаренность и деятельность которого обеспечили ему в истории развития человечества «место, на какое не может претендовать ни один другой народ» (2, 20, 186). Разумеется, нет ничего легче, как разражаться целым потоком фраз по поводу рабства, и при этом ничего не понять в том, какую роль все античные учреждения сыграли в истории. А между тем «без того фундамента, который был заложен Грецией и Римом, не было бы и современной Европы. Нам никогда не следовало бы забывать, что все наше экономическое, политическое и интеллектуальное развитие» вышло из античного состояния и что без него «не было бы и современного социализма» (2, 20, 185, 186).

Античное развитие при всех его достижениях было вместе с тем ограниченным в классовом отношении. Материальное производство осуществлялось, не считая свободных ремесленников, усилиями большинства рабского населения. Производительные силы развивались медленно, поскольку труд презирался свободными людьми, воспринимался как занятие, бесчестящее их. Следствием всего этого, наряду с локальной, национальной и религиозной ограниченностью, был тот предел в человеческом развитии, который античность не могла превзойти. Поэтому данная модификация человека при всей ее глубине и яркости оказалась бесперспективной. Обстоятельства, при которых уже никто не хотел работать, ни рабы в силу их бесправия, ни свободные в силу узко понятой ими свободы, привели античную цивилизацию к гибели. Основанное на рабстве производство было, таким образом, не только усло-

вием человеческого расцвета, но и таило в самом себе историческую ограниченность и свое историческое отрицание. Оно в конце концов стало одной из главных причин упадка. Вместе с данной экономической формой рушилось все, что было создано на ее основе, и, прежде всего, самый способ развития человека.

Античное производство изжило себя и закономерно должно было уступить место исторически новым формам социального и человеческого развития, способным выйти за пределы сложившихся ограничений. Следовательно, писал Маркс, смешно тосковать по этой первоначальной полноте индивида, и «как бы ни было прискорбно для наших личных чувств зрелище разрушения древнего мира, с точки зрения истории» оно было прогрессивно (2, 9, 136). Вместе с тем нельзя не признать, утверждал он, что социальная форма, внутри которой человек «все же всегда выступает как цель производства, кажется куда возвышеннее по сравнению с современным миром, где производство выступает как цель человека, а богатство как цель производства. [...] древний мир, действительно, возвышеннее современного во всем том, в чем стремятся найти законченный образ, законченную форму и заранее установленное ограничение» (2, 46, ч. 1, 476).

Феодализм явился новым способом материального и духовного производства с его собственной логикой осуществления своих исторических возможностей, с органичной только для него одного структурой всех элементов общества, составляющих особую модификацию человека и своеобразие человеческого развития. Это была новая, более прогрессивная, форма общественного разделения труда в виде натурально-замкнутого хозяйствования, основанного на присвоении чужого труда и отношениях личной зависимости между помещиком и крепостным, феодалом и вассалом, членами каст и сословий. Владея своим участком земли, крепостной имел уже некоторую производственную и социальную самостоятельность, возможность инициативы и самодеятельности. Такое разделение труда было шагом вперед. Оно явилось условием дальнейшего развития произ-

водительных сил общества, а также человека как производительной силы и более свободной индивидуальности. Новой организации сопутствовало проявление «личной материальной заинтересованности непосредственных производителей» (121, 251).

В этих условиях возникало известное трудовое воодушевление, стремление овладеть ремеслом, подняться до уровня элементарного художественного вкуса и особенного искусства отдельного работника, отлично владеющего своим инструментом. В результате имело место определенное развитие человеческой энергии, знаний, рассудительности, воли, технического опыта. В фольклоре феодального общества поэтизируется труд, воспеваются все роды деятельности, искусные мастера, богатырской силы работники и умельцы.

Феодальный способ добывания средств к жизни при всей его специфике был тоже основан на земледелии и производстве потребительных стоимостей. Богатство выступало тогда лишь в форме потребляемого дохода. Здесь поэтому, как и прежде, «целью общества, целью индивида,— писал Маркс,— [...] было *воспроизводство этих определенных условий производства* и воспроизводство индивидов: как порознь, так и в их общественных расчленениях и связах, воспроизводство их в качестве живых носителей этих условий» (2, 46, ч. 2, 34). Сами феодальные и по существу деспотические отношения нередко сохраняли известные признаки человечности, окрашенные порой сентиментальностью и наивным жизнепониманием. Наиболее полно и ярко нравственно-политическая сторона этих отношений проявлялась в рыцарстве с его официально провозглашенным культом прямоты, честности, постоянства и служения общественному интересу. В среде этого феодального сословия сложились по-своему яркие человеческие характеры. То была (в Германии, например) эпоха с «резко очерченными характерами» (2, 29, 484). Рыцарский энтузиазм и подвижничество были воспеты в таких народных эпических произведениях, как «Песнь о Роланде» и «Песнь о нибелунгах». Рыцарство было не только справедливо осмеяно Сервантесом в «Дон Кихоте»,

когда оно изжило себя, но и не менее справедливо прославлено в «Освобожденном Иерусалиме» Торквато Тассо. Именно в связи с этим обстоятельством — наличием в эпоху феодализма характеров, олицетворяющих собой силу и авторитет данного миропорядка, Маркс писал о настоящем чувстве «величия, которое восхищает нас в средних веках» (2, 1, 33).

Однако при всех отмеченных признаках прогресса нельзя не признать, что средневековье явило собой отступление по многим пунктам от достигнутого предшествующим развитием. Была утрачена античная идея всестороннего развития человека. Дворянство присвоило себе привилегию жить исключительно для наслаждения, для праздности как преобладающей формы жизнепроявления. Средние века не только овеяны поэтическими, религиозными и политическими иллюзиями, но и полны свидетельств диких нравов, жестокостей и гнусностей, эгоизма и феодальной спеси. Это общество явилось во многих отношениях почти полным отрицанием языческой античной культуры. В целом ряде областей человеческой деятельности оно оказалось отброшенным далеко назад. Разрыв с культурно-историческим прошлым имел тогда поистине тотальный характер. Наука практически почти перестала существовать. Гениальные натурфилософские прозрения и открытия античного естествознания были забыты. Немногих ученых лишь терпели. Образование приняло преимущественно богословский характер, а мировоззрение — теологический. Диалектическое мышление пало под тяжестью грубой и слепой метафизики, суеверий, схоластики и невежества.

Экономической основой общества, несмотря на появление крупных городов, оставалась *деревня*. Вотчинный характер хозяйствования, распыленность и изолированность населения на огромных территориях исключали какую-либо интенсивность общения. Домострой и затворничество, суровый стиль жизни замков и монастырей — все это находило дополнение в лени и неподвижности. Экономическая и политическая разобщенность, земная разорванность бытия и весь тогдашний мир разделен-

ного человечества завершались вековечными формами эксплуатации. Это порождало в людях чувство страха, ощущение социальной подавленности и безысходности.

Еще в период крушения античного мира, в условиях всеобщего распада связей между людьми, в обстановке исключительного по своим масштабам аморализма и как реакция на кризис предшествующей формации, как духовная реакция на тупики античности возникло *христианство*. Явившись отражением убожества жизни и одновременно своеобразным протестом против этого убожества со стороны отчаявшихся «низов», христианство началось в форме движения, духовно уравнивающего всех людей перед богом. Но очень скоро этот демократически-оппозиционный дух был забыт.

Идея христианства о спасении души во имя вечного счастья в загробном мире в противовес богатству, деньгам, житейским соблазнам в качестве смысла земного существования обернулась на деле тупой придавленностью человека, оправданием и увековечением социального гнета. В Священном писании было закреплено признание несущественности природы и человека. Идея бога не соединяла человека с обществом. Она обязывала рассматривать все человеческое как чуждое человеку. В основе всей христианской концепции лежит принцип изначальной порочности человека как существа грешного, грязного и ничтожного. Отсюда вытекало понимание человеческой жизни как юдоли слез и скорби, искупления первородного греха, заслуженного наказания и раскаяния, страдания. Пассивность порабощенного человека, социальное отрицание в нем человека религия возвела в принцип.

Для древних греков языческие боги были выражением и эстетическим завершением их собственной сущности, поэтому они любовались ими. Средневековый человек страшится своего карающего и взыскующего бога, отрицает себя перед лицом его. Христианство вызвало к жизни значительную духовную энергию, но энергию затуманенного слепой верой существа, энергию, обесчеловечивающую человека, калечащую и парализующую лучшие человеческие

силы. В христианской религии погашены были «свойства человеческой сущности», «развитие рода в истории», в ней «человеческий род достигает завершения в [...] Христе», а сама история предстает как «дикая бессмыслица и полная бессодержательность» (2, 1, 592). Основоположники марксизма подвергли христианскую религию беспощадной критике за то, что она объявила человека и его жизнь, его историю ложью, за то, что «богопреисполненные» средние века привели к полному озверению человека.

Христианство явилось практическим антагонизмом души и тела, противоестественным разделением главнейших родовых начал в человеке. Это привело к одной из самых противоречивых модификаций человеческой сущности. Все материальное объявлялось отягощающим, оскверняющим дух. Для верующего реальный мир переставал существовать. Такое отчуждение от природы, ее принижение означало оскудение субстанциального содержания человека. Христианское умерщвление тела становилось самоистреблением, физическим умиранием человека. Уже один из идеологических предшественников христианства (Плотин) стыдился своего нормального тела. Данте писал в «Божественной комедии» о том, что субстанция средневекового человека краснела от того, что тело бросает тень. Постулируя победу духа над плотью, христианство считало красивым и священным торжество духовности и разрушение физического начала в человеке. Оно требовало принесения тела в жертву духу. В жизни утверждался чудовищный аскетизм, принимавший самые уродливые, изуверские формы. Самобичевания, изнуряющие посты, отшельничество, самосожжения были довольно обычным делом. Люди истязали себя любыми способами, подавляя здоровые, естественные побуждения, которые считались не иначе как бесовским наваждением. История христианской религии полна примеров такого медленного самоубийства.

Христианская концепция аскетического человека нагляднее всего отразилась в искусстве. В нем воплотились одновременно мощь религиозного духа с

его исступленной верой, взвинченной экзальтацией, и отрешение от мирского начала. Лики икон и мозаик напряженно экспрессивны. Тела святых бесплотны, плоски и являются лишь внешней и бренной оболочкой духа. В этих изображениях лиц и фигур, закутанных в плащи, на золотом или темном фоне, лишенном признаков времени и пространства, абстрактный внутренний мир образов превращен в абстрагированную внешнюю форму. Не случайно христианством особенно широко использовались такие виды искусства, как музыка и архитектура. Что же касается искусств, непосредственно отражающих природу человека, то они испытали на себе многочисленные ограничения и гонения. Физическая красота потеряла всякую ценность. Она была под подозрением как вызывающая нечистые помыслы. Прекрасная нагота человеческого тела была объявлена ересью и богохульством. Аскетическая ненависть христианства к физической природе и красоте человека проявилась также в варварском истреблении языческого искусства. В нем видели дьявольское искушение, сатанинскую заразу. Художники, дерзавшие писать человеческую плоть, преследовались святой инквизицией.

Средневековое искусство вместе с тем необычайно сложно и противоречиво по своим истокам, характеру и направленности. Нередко оно выходило за рамки канонических предписаний церкви, выражая языческие традиции, жизненные начала и национально-исторические черты народа. Так в период сложения государства на Руси искусство играло определенную образовательную роль, выражало идеалы гуманности. Икона являлась тогда, наряду с фольклором, важнейшей формой познания человека и отражала много типичного для той суровой эпохи. Религиозные представления материализовались и трансформировались в ней в реальное миропонимание, целостное мировосприятие, в сострадательно любовное отношение к жизни и человеку *.

---

* М. В. Алпатов пишет, что в творчестве Андрея Рублева и Дионисия видно стремление к эллинской классике «наперекор отвращению духовенства к «эллинству» как

В русских иконах воплощались творческие силы народа, самые заветные его понятия и мечты, сложные проблемы метафизического мировоззрения. В них поднималось достоинство человека с его моральной чистотой, твердостью характера и духовными порывами, радостью и печалью, отвагой, мудростью и стойкостью, чинностью и простотой, нерушимым покоем и гармонией. Николай Чудотворец — это приветливый, ласковый старец, помогающий людям в их нужде, Богородица — мать, думающая о судьбе сына, явление Христа — победа добра над злом, торжество света над тьмой. В образах реально существовавших людей, служителей церкви, подвижников религии и человекоподобных божеств изображался монументальный национальный тип, величавый и торжественный идеал красоты, исполненный силы и мощи, чувства единения и готовности бороться за правое дело. Национальная стихия, черты славянского духа проникают собою не только содержание русской иконы, но и ее живописную форму, являющуюся красочной и светоносной симфонией. «Ритмичностью и напевным складом отличается вообще все русское иконное письмо,— отмечал И. Э. Грабарь.— [...] для русского иконописца фреска есть прежде всего украшение стены, а икона — украшение иконостаса или «красного угла» в доме. И за какую бы тему ни принимался он, его первой и главной заботой была декоративная красота целого, орнаментальность линий и гармония красок» (95, 7, 362).

Наряду с религиозным, в средние века существовало и «мирское» искусство — сказки, былины, легенды и предания, отражавшие человека в реальном процессе жизни с его трудовым мироощущением, традициями юмора и народного жизнелюбия.

опасному язычеству. Во всем европейском искусстве того времени нигде так не чувствовали и не ценили греческую классику [...] как на Руси [...] Древнерусскому художнику незнакомо холодное равнодушие к миру. Он всегда любуется им и сопереживает ему, сострадает и умиляется, восхищается и благоговеет» (М. В. Алпатов. Сокровища русского искусства XI—XVI веков. Живопись. Л., 1971, с. 11, 20).

Было и светское искусство в виде рыцарских романов, любовной лирики трубадуров, летописи, парсуны и так далее. Человек в средневековом искусстве изображался не сам по себе, справедливо отмечает Д. С. Лихачев, а как олицетворение феодального порядка, «в качестве представителя определенной среды, определенной ступени в лестнице феодальных отношений [...] Князь оценивается по его «княжеским» качествам, монах — «монашеским», горожанин — как подданный или вассал [...] идеалы ясно определимы [...] четко обозначены социально [...] Это не идеализация человека, это идеализация его общественного положения» (85, 26). В обрисовке лиц не существовало «психологии возраста». Князь, например, увековечивался в своем идеальном вневременном состоянии. В его характеристике почти отсутствовали какие-либо противоречия внутренней жизни, лишь перечислялись достоинства, добродетели и внешние приметы. Собственно, это была фиксация определенных представлений о княжеской чести и «сороме». Светский человек в средневековом искусстве представлял собой, за редким исключением, не человеческую индивидуальность, а социальный символ.

Средневековый тип человека, несмотря на все искажения и громадные потери, обусловленные религиозным воззрением на мир и сословной иерархией, был все-таки прогрессивен, ибо общим историческим результатом явилось движение вперед. И здесь продолжалось, по словам Энгельса, «развитие рода в истории, его неудержимый прогресс» (2, 1, 593). Данная эпоха оказалась более производительной и более духовной, чем предшествующая. Срабатывало противоречие: в результате одностороннего и превратного развития достигалась известная полнота и глубина в самой этой односторонности. Средневековье, несмотря на химеры его сознания, рефлексии, просветления и омрачения духа, а также и благодаря всему этому, развивало духовность как идеальную человеческую силу, которая, освободившись от своих религиозных оков, развернулась впоследствии с титаническим размахом в области искусства и науки. Медленно, но неуклонно

продолжали развиваться и материальные производительные силы. Однако феодализм оказался, в конце концов, неспособным к концентрации производительных сил и к дальнейшему их развитию. Самодеятельность индивидов в нем «была скована ограниченным орудием производства и ограниченным общением» (2, 3, 68). Это обстоятельство оказалось историческим пределом в его развитии, причиной разрушения феодализма как особого способа производства жизни и человека. Через средневековье, которым завершается первая ступень истории и человеческого прогресса, как через содержащую в себе диссонансы социальную форму, человечество по необходимости должно было пройти, чтобы двигаться дальше.

Глава вторая

ПРОТИВОРЕЧИЯ БУРЖУАЗНОГО ПРОГРЕССА ЧЕЛОВЕКА

Новое время начинается с возвращения к грекам.

Ф. Энгельс

[Возрождение — это] мир, центром которого был человек. В самом человеке была скрыта и его мощь, и тайна мироздания.

Р. Гуттузо

[...] капитал есть полностью потерявший себя человек [...]

К. Маркс

Буржуазное общественное производство явилось принципиально новым, в сравнении со всей прошлой историей, способом воспроизводства жизни и, следовательно, человеческого развития. Оно сложилось в результате революционизирования всех производительных сил. Были сломлены узкие, ограниченные рамки прежнего земледельческого и цехового производства, тормозившие экономическое развитие, и создано *машинное* индустриальное производство. Экономической базой нового общества стал *промышленный город*. Осуществился, таким образом, невиданный скачок в материальном производстве. Вместе с гигантскими производительными силами сложились производственные отношения, основанные на капитале, всеобщем товарном обмене и мировой торговле. Капитал вовлек в производство огромные массы людей, придал труду общественный характер, связал воедино страны и континенты. «Отсюда великое цивилизующее влияние капитала, — писал Маркс, — создание им такой общественной ступени, по сравнению с которой все прежние выступают лишь как *локальное развитие* человечества» (2, 46, ч. 1, 387).

Разложение всех ограниченных предпосылок производства, разрыв исконных уз рода, семьи, тер-

риториальной общины и образование всемирно-исторического, а не узкоместного бытия людей, ломка географических и культурных барьеров, соединение массы рук с массой орудий, стимулирование обмена природными и духовными силами, расширение и удовлетворение потребностей и как следствие — развитие богатства культурных сил человека — все это было громадным историческим прогрессом в сравнении со всем старым рабством, когда трудящийся человек находился в положении подъяремного скота. Капитализм, указывал Ленин, создал подъем чувства личности, разнообразия развития талантов и богатство общественных отношений, которое играет такую крупную роль в новейшей истории Запада, «поднял много и много выше культуру вообще, культуру масс в частности» (7, 36, 81).

Капиталистическое производство человека с возможно более богатыми свойствами, связями и потребностями, создание материальных условий для универсального развития производительных сил индивида, а также превращение труда в наемный труд означало новую форму общественного разделения труда и более высокую ступень свободы — свободы от прямого внеэкономического принуждения, от личной зависимости, от феодальных, политических и теократических властителей, свободу от патриархальной «естественной» ограниченности. Это был значительный шаг в эмансипации человека, исторически новая модификация его сущности. То политическое обстоятельство, что каждый человек стал по форме независимым индивидом, гражданином государства, юридическим лицом, возвращало человеческий мир, человеческие отношения к самому человеку. Правда, развитие человека в капиталистических условиях выступило как его свобода лишь в связи с развитием капитала. В таком качестве эта свобода и нашла свое формальное политическое выражение. Тем не менее это был значительный скачок в достижении свободы. Характеризуя в целом роль и значение капитализма в развитии человечества, Маркс указывал, что «капитал подчинил себе исторический прогресс, поставив его на службу богатству» (2, 46, ч. 2, 86).

Глубокие и существенные экономические, а также социально-политические преобразования, обусловившие становление буржуазного уклада жизни и положившие начало новой ступени человеческого прогресса, явились также исторической основой широкого гуманистического движения, возникшего в эпоху Возрождения (XIV—XVI вв.). Это было идеологическое течение, представлявшее собой целую систему взглядов на человека как творца своего счастья. Тогда же было впервые разработано и само понятие «гуманизм», провозглашены идеи всестороннего совершенствования человека, утверждения добра и счастья, уничтожения рабства, суеверий и пороков. Состоялось, таким образом, гуманистическое открытие человека, сложился идеал универсального человека, было провозглашено высокое понимание ценности жизни, величия и красоты человека, окрепла вера в его творческие силы и могущество разума. В основе всех этих представлений лежала идея человеческого равенства и достоинства, определяемого не социальным происхождением, а личными качествами человека. Против религиозно-аскетического понимания человека и с утверждением новых идей выступила тогда плеяда ученых и художников «жизнерадостного свободомыслия» (Леонардо да Винчи, Томмазо Кампанелла, Джордано Бруно, Эразм Роттердамский, Николай Коперник и др.). Философской основой этого гуманизма стало пантеистическое миропонимание. Гуманистические идеи Возрождения были одним из могучих проявлений той революционности, какой была пронизана вся эта эпоха, и они, по словам Маркса и Энгельса, действительно служили, как и в эпоху Просвещения, «для обозначения единства человеческой сущности, [...] родового сознания и родового поведения человека, практического тождества человека с человеком» (2, 2, 42).

Гуманизм нарождающегося буржуазного общества явился его идеологическим оружием в борьбе с феодальной реакцией, средневековой схоластикой, враждебным разуму богословием. Он привлек на сторону буржуазии широкие народные массы, которые впоследствии, в эпоху Просвещения, восприня-

ли лозунг «Свобода, равенство и братство!» как всеобщий путь человеческого развития. С девизом гуманизма на устах и с верой в него восходящая буржуазия занимала свои исторические позиции. Буржуазный прогресс охватил значительно большее население земли. Прежние локальные формы сменились континентальными, мировыми формами, причем во главе этого исторического движения становились промышленные народы. Сравнивая распространение прогресса в эпоху античности и средневековья с эпохой Возрождения, Энгельс писал: «Вместо узкой культурной полосы вдоль побережья Средиземного моря, которая лишь кое-где протягивала свои ветви в глубь материка и по Атлантическому побережью Испании, Франции и Англии [...] — теперь одна сплошная культурная область — вся Западная Европа со Скандинавией, Польшей и Венгрией в качестве форпостов. [...] Вместо противоположности греков ([...] римлян) и варваров теперь имеется шесть культурных народов с культурными языками» (2, 20, 506). Относительно эпохи Возрождения следует сказать еще, что территория ее прогресса приобретала глобальный характер в связи с великими географическими открытиями. Здесь имеется в виду не только сама «культурная область», но и представления о мире человека той поры. Они расширились и углубились в такой степени, что уже не шли ни в какое сравнение со средневековыми воззрениями. «Мир сразу сделался почти в десять раз больше; вместо четверти одного полушария перед взором западноевропейцев теперь предстал весь земной шар [...] И вместе со старинными барьерами, ограничивавшими человека рамками его родины, пали также и тысячелетние рамки традиционного средневекового способа мышления. Внешнему и внутреннему взору человека открылся бесконечно более широкий горизонт» (2, 21, 83).

Человек эпохи Возрождения начал свое развитие с решительного отрицания средневековья. Подобно тому как само средневековье в пору своего становления ниспровергало античную культуру, Возрождение сокрушало средневековье по всем линиям. Одной из форм отрицания всего, что лежало тяжелым

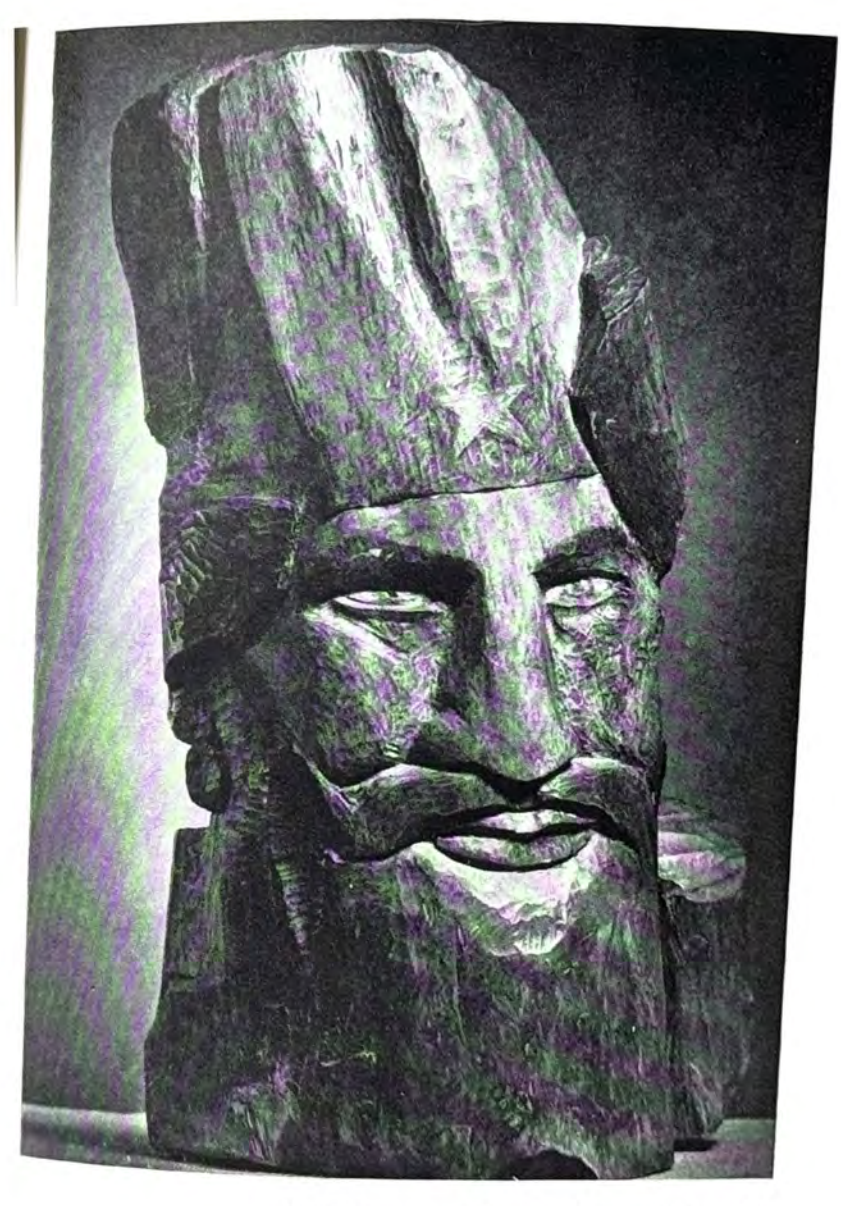
грузом на пути прогресса, являлось его осмеяние (Рабле, Сервантес). Преодоление духовной диктатуры церкви, отрицание старого мира и утверждение нового, складывание европейских наций, а, следовательно, и национального самосознания — все это было процессом интенсивной консолидации духовных и физических сил народов. В обстановке всеобщего исторического воодушевления в ту эпоху, наряду с развившейся гражданственностью, начинается систематическое развитие науки, осуществляется революция в естествознании, понимание значительности исторического дела и безграничности исторических перспектив рождало у людей великую энергию, оптимизм и *«чувство собственной силы, присущее новой жизни»* (2, 1, 88).

В обстановке всеобщего освобождения и подъема формировались крупные человеческие личности. Был широкий простор для развития, непочатый край исторических дел. Эпоха Возрождения, представляющая собой, по словам Энгельса, величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, действительно нуждалась в титанах и породила их. «Тогда не было почти ни одного крупного человека, который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал бы в нескольких областях творчества. Леонардо да Винчи был не только великим живописцем, но и великим математиком, механиком и инженером, которому обязаны важными открытиями самые разнообразные отрасли физики. Альбрехт Дюрер был живописцем, гравером, скульптором, архитектором [...] они почти все живут в самой гуще интересов своего времени, принимают живое участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются кто словом и пером, кто мечом, а кто тем и другим вместе. Отсюда та полнота и сила характера, которые делают их цельными людьми» (2, 20, 346, 347). Здесь нарисован литературный портрет человека эпохи Возрождения. Энгельс вообще с нескрываемым восхищением говорил о величественных характерах «недосягаемого классического совершенства, от Данте до Гарибальди» (2, 25, ч. 1, 25). Несомненно и

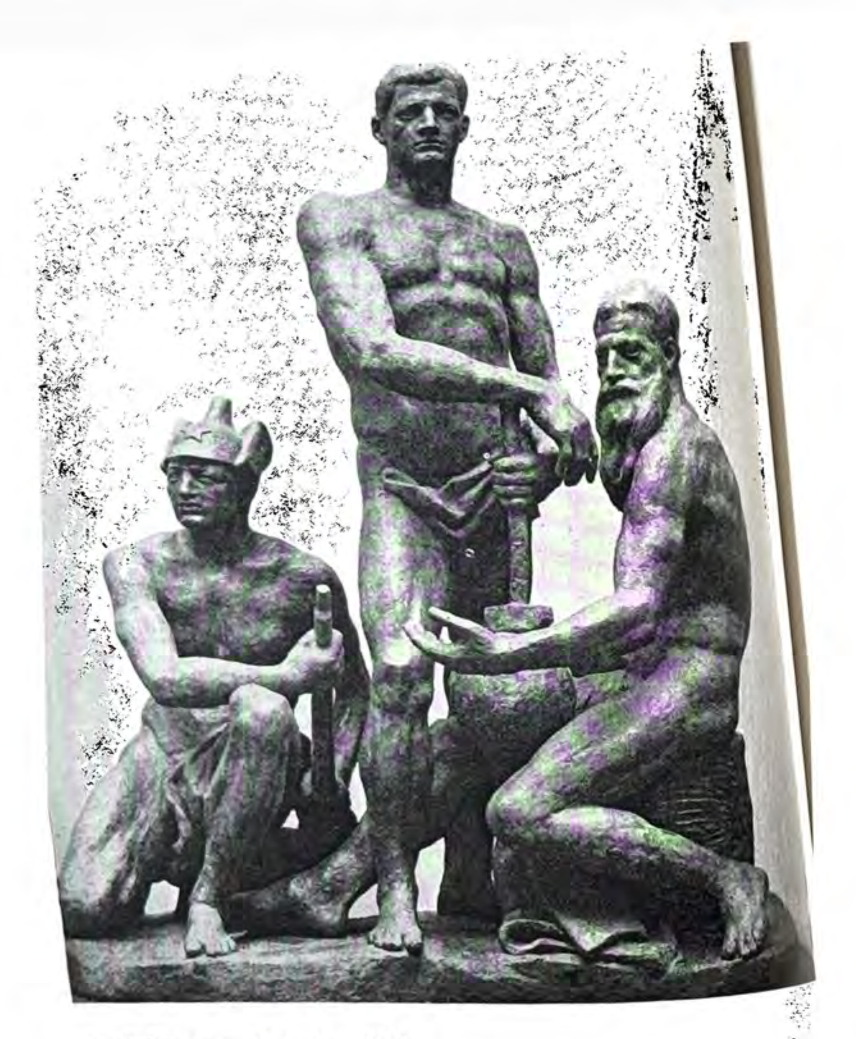
то, что при разработке теории всестороннего развития коммунистического человека основоположники марксизма в качестве исторического прецедента самой возможности такого развития имели живой пример эпохи Возрождения.

Данная эпоха была именно Возрождением, потому что на иной, более развитой социально-исторической основе она воскресила греческую древность, прониклась ее духом, а также идеей здорового и счастливого человеческого развития. Есть своя логика в том, что Возрождение обратило взор к античности, вдохновилось ее пониманием человека и природы, ее мировоззрением и мудростью. В людях этой революционной эпохи «ожила» их «истинная сущность», поэтому они совершенно естественно для себя потянулись к своему первоисточнику — здоровой норме человеческого бытия. Время требовало полнокровного и всестороннего человека. Этому требованию нисколько не могли удовлетворить аскетические «призраки средневековья». В античном человеке Возрождение нашло для себя историческое подтверждение своей собственной сущности. Это было первое в истории возвращение человека к самому себе как существу человечному и подлинно общественному. Обращение к греческой древности явилось для Возрождения мощным средством человеческого развития во всех областях жизни. Так сохранялась и углублялась магистральная линия человеческого прогресса. При этом искусство Возрождения не повторяло античную художественную культуру, а наполнялось ее гуманистическим духом и смыслом, чтобы полнее и ярче выразить свою эпоху. «Для Рафаэля,— писал Р. Гуттузо,— греческая античность — не ностальгия, но необъятный свод классической культуры, который принимает новую форму» (162, 4 — 1978, 231).

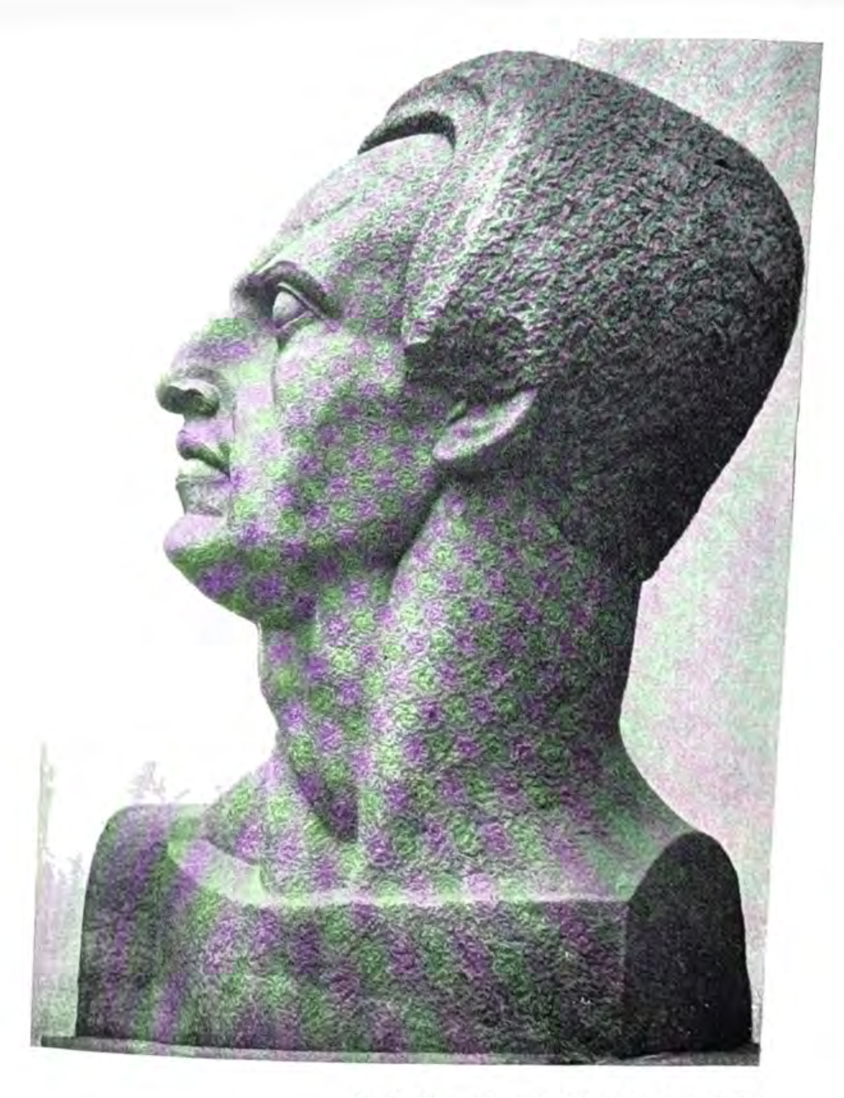
Одним из важнейших завоеваний эпохи Возрождения, достигнутых благодаря совокупности всех социально-исторических обстоятельств жизни, было преодоление противоестественной христианской разорванности физической и духовной жизни человека. Новое время восстановило единство духа и тела, утвердило понимание человека как целостного су-



С. Т. Коненков. Степан Разин. 1918—1919



А. Т. Матвеев. Октябрь. 1927



В. А. Синайский. Ф. Лассаль. 1918

К. С. Петров-Водкин. Смерть комиссара. 1928





А. А. Дейнека. Оборона Петрограда. 1927



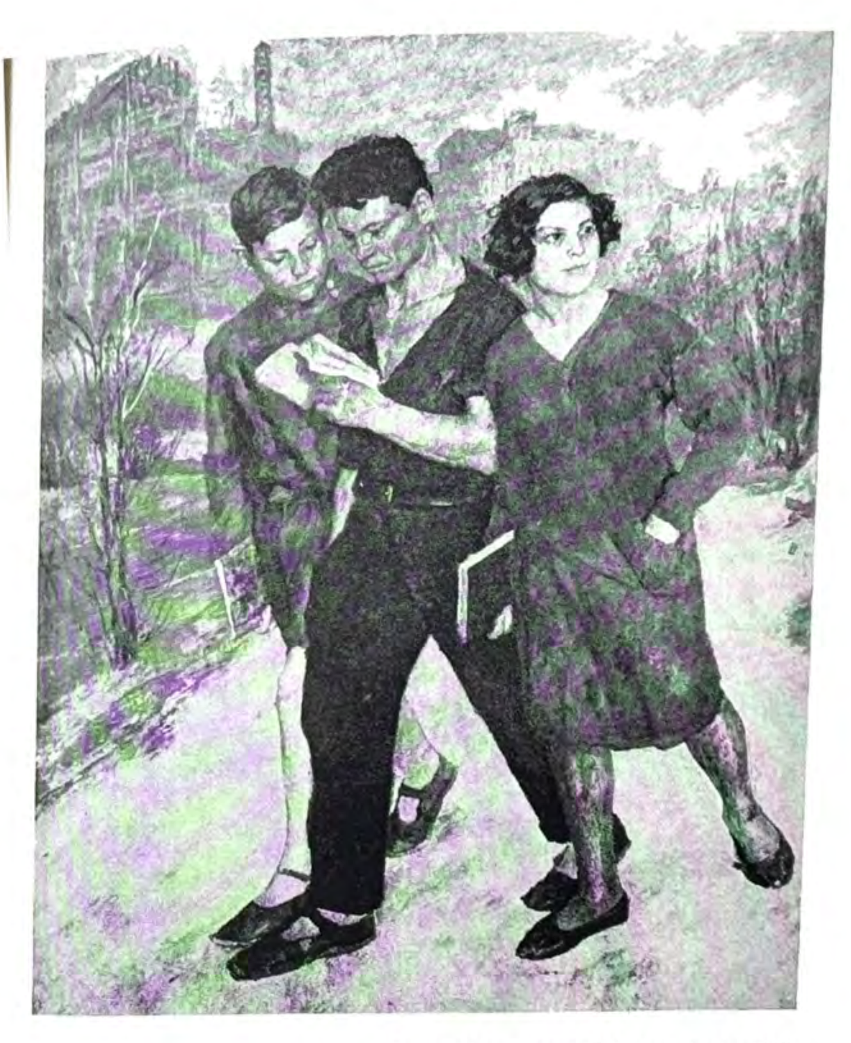
Е. Е. Моисеенко. Красные пришли. 1961



А. П. и С. П. Ткачевы. Между боями. 1957—1959



Б. В. Иогансон. Допрос коммунистов. 1933



Б. В. Иогансон. Рабфак идет. 1928



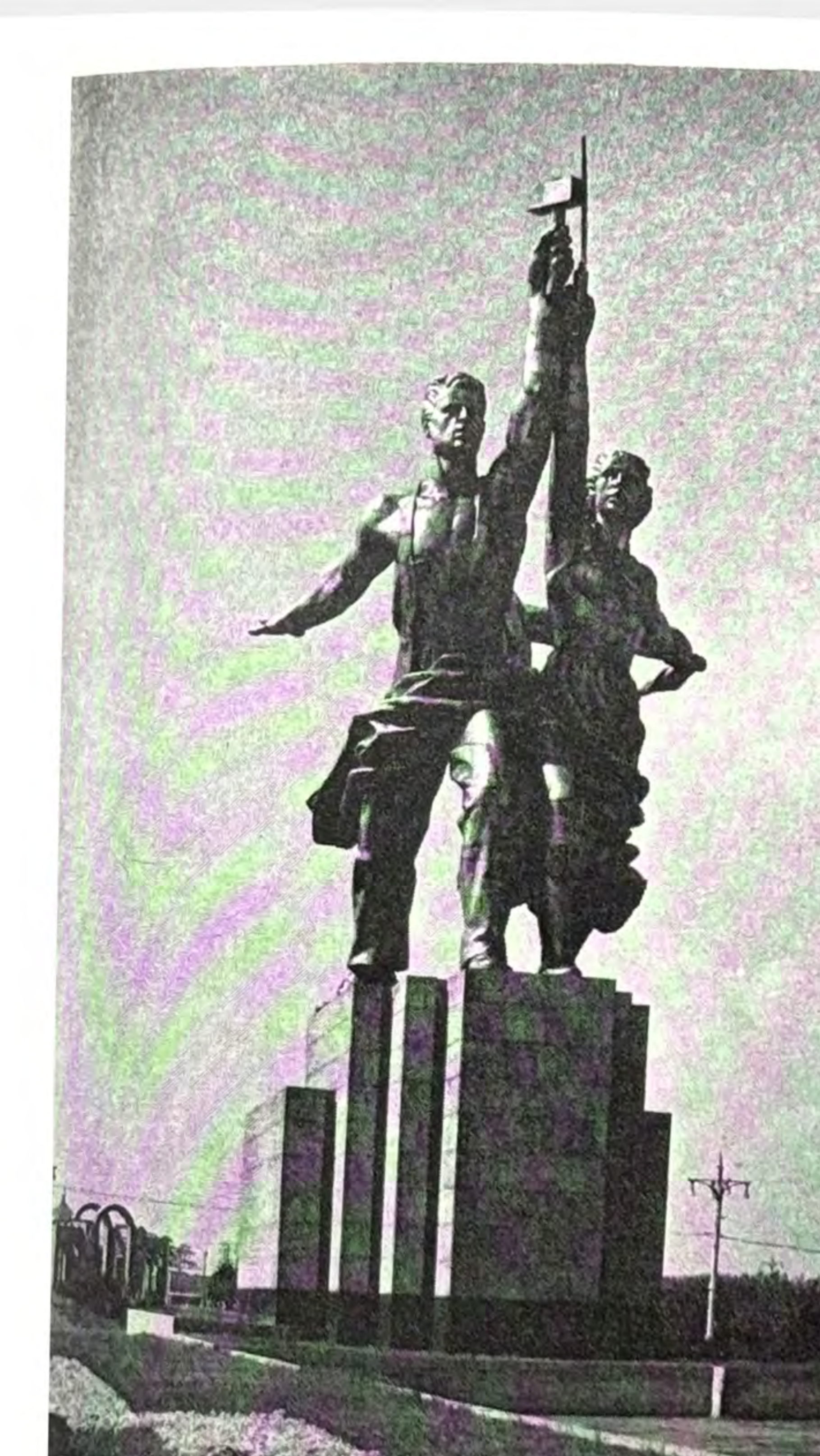
А. М. Герасимов. Ленин на трибуне. 1930



Г. М. Коржев. Интернационал. 1958



И Д. Шадр. Сеятель. 1922





М. В. Нестеров. Портрет хирурга С. С. Юдина. 1935



М. В. Нестеров. Портрет В. И. Мухиной. 1940



М. В. Нестеров. Портрет академика И. П. Павлова. 1935

щества. Физическая красота становится снова предметом такого же восхищения и прославления, как и духовное достоинство человека. Религиозные сюжеты в искусстве преображаются, фигуры святых наполняются плотью и кровью. Например, святого Себастьяна художники изображают уже не аскетом, а цветущим юношей, в образе Мадонны они ищут идеальные черты женской красоты. Люди заново открыли для себя природу, ее формы и цвета, вещественность, материальность предметного мира. Персонажи в картинах итальянских мастеров под стать могучей и величавой природе, на фоне которой они выступают, а прекрасная природа созвучна изображаемым людям. В живописи и скульптуре наиболее полное и адекватное отражение находит идеал слияния духовного величия и физического совершенства человека, характерный для мироощущения той поры.

Оно воплотило в себе веселую раскрепощенную чувственность, страсть к открытиям и изобретениям, познанию мировых тайн и решению великих вопросов, показало выработанные и выявленные эпохой основные человеческие ценности — чувство реальности, ответственности человека и его громадные возможности. Искусство воссоздало в их полноте и силе человеческие характеры, рожденные интересами времени и политической борьбой. Оно впервые в истории с такой глубиной и убежденностью отразило цельные чувства человека, его жизнедеятельные качества, сложнейшие коллизии человеческого бытия. В нем аккумулировалось любование миром и восторг перед красотой и величием человека, о беспредельной воле, возвышенном и дивном назначении которого говорили в своих речах и писали в трактатах Пико делла Мирандола, Бенвенуто Челлини и многие другие гуманисты эпохи. Ренессансный тип человека, находящего свое совершенство в познании, получил наиболее полное воплощение в лице Леонардо да Винчи. Другую родовую грань этого типа — умиление, способность «благоговеть перед святыней красоты» — ярко выразил Рафаэль. И, наконец, Микеланджело с неистовой силой показал совершенного человека в действии. «Мир Мике-

ланджело, — это мир величественных титанов, утверждающих своим бытием безграничные возможности творческих дерзаний человека, героический пафос его борьбы и трагическую бездну его страданий» (95, 2, 166).

Художники эпохи Возрождения составили своим творчеством координаты духовного мира нового человека. Искусство высокого реализма, начиная с Джотто, поставило фундаментальные проблемы бытия, раскрыло всеобщие начала и великие грани человеческого существа. Оно явилось художественным прославлением и завершением этой могучей эпохи. Громадной высоты достигло тогда не только изобразительное искусство, но и литература. Отражение величия и красоты человека мы находим в творениях Данте, Петрарки, Боккаччо, непревзойденную разработку сильных и ярких человеческих характеров, рост самосознания и индивидуальности человека, протест против попрания законов естества и человеческих связей с миром в творчестве Шекспира.

Искусство эпохи Возрождения с его живым интересом к человеку, его прекрасному облику, идеям, страстям и бесконечно глубокому духовному миру неизмеримо расширило жизненные и психологические границы художественного познания. Оно достигло, писал Энгельс, невиданного расцвета, «которого никогда уже больше не удавалось достигнуть» (2, 20, 346). К нему было близко также искусство эпохи Просвещения, проникнутое культом разума, отрицанием старого миропорядка и защитой естественных прав человека. Эти направления искусства при всех их различиях по-своему предвосхищали «гражданское общество», то есть собственно буржуазное общество, которое, по словам Маркса, «подготовлялось с XVI века, а в XVIII веке сделало гигантские шаги на пути к своей зрелости» (2, 12, 709). Способность искусства охватить познанием всего человека как живую личность в ее непосредственных и многообразных связях с внешним миром наполнило искусство всего этого периода глубоким гуманистическим смыслом. Оно по-настоящему расцвело потому, что был в нем живой интерес к чело-

веку и его судьбе, к человеку как величайшей красоте и ценности на земле.

При всем том, однако, что была в ту эпоху утверждена простая и великая истина, что всякий другой человек есть человек и воплощение человечества, при всем том, что искусство показывало людей сильных, властных и невозмутимо спокойных, «сжимая» в емкие художественные образы всю историю и мир в беспредельности времени и пространства, при всем том, далее, что гуманизм эпохи Возрождения явился исторической силой прогресса и духовным оружием, которое разгромило средневековое рабство, этот гуманизм имел и свои слабые стороны: он не отвергал религии и по своей социальной природе был аристократическим, оторванным от народа. Не случайно, что и великолепный расцвет искусства, вызванный расцветом человеческой личности, оказался социально и хронологически ограниченным. Общество эпохи Возрождения содержало в своих недрах все антагонистические противоречия, которые вели к вырождению и гибели гуманизма по мере того, как отношения между людьми все более подчинялись интересам капитала, а богатство становилось всеобщей целью общественного производства и безраздельным регулятором социальных связей. Из-за всевластия денег и коммерциализации жизни стал утрачиваться интерес к человеку. В процессе перехода от простого товарного к капиталистическому производству многое оказалось злой, вызывающей горькое разочарование карикатурой на идеалы эпохи Возрождения и принявших от нее гуманистическую эстафету просветителей XVIII века. «Мы знаем теперь,— писал Энгельс,— что это царство разума было не чем иным, как идеализированным царством буржуазии» (2, 20, 17).

С превращением человека в средство достижения богатства человеческое развитие, однако, не прекратилось именно в силу того, что в определенном человеческом развитии всегда нуждался и нуждается сам капитал. Поэтому было бы неверно впадать в идеологическую крайность и отрицать известный прогресс человека в пору развитого капиталистического общества, при всех его антагонизмах. Всеоб-

щая «капитализация» общества также породила людей по-своему выдающихся. «Деловые люди» сумели с невиданной до того энергией организовать производство, проявляя огромную инициативу и предприимчивость. Они создали самый эффективный для своего времени способ производства материальных благ. Вовсе не без участия буржуазии как динамичной социальной силы были бессознательным образом подготовлены материальные условия производства и соответствующие им отношения общения, необходимые в качестве предпосылки для перехода к бесклассовому обществу. Расширенное воспроизводство капитала постоянно нуждалось в перемене труда, во всесторонней подвижности и многосторонности рабочего, оно все время гнало науку и технику вперед, а это пробуждало в людях новые, прежде дремавшие силы и способности, преодолевало всякую неподвижность человеческого бытия. «[...] если отбросить ограниченную буржуазную форму,— писал Маркс,— чем же иным является богатство, как не универсальностью потребностей, способностей, средств потребления, производительных сил и т. д. индивидов [...] Чем иным является богатство, как не абсолютным выявлением творческих дарований человека [...] безотносительно к какому бы то ни было *заранее установленному масштабу*» (2, 46, ч. 1, 476).

Однако человеческое развитие при капитализме протекает в ограниченной и остроантагонистической форме, достигается ценой громадных потерь. «[...] это полное выявление внутренней сущности человека,— отмечал далее Маркс, характеризуя специфические противоречия всего буржуазного развития,— выступает как полнейшее опустошение, этот универсальный процесс овеществления [...] — как полное отчуждение, а ниспровержение всех определенных односторонних целей — как принесение самоцели в жертву некоторой совершенно внешней цели» (2, 46, ч. 1, 476). Таков поистине катастрофический внутренний разлад человеческого прогресса при капитализме. Основоположники марксизма увидели в нем не случайный, роковой поворот истории, «закат Европы», а поняли его как закономерное следствие

буржуазной свободы, как противоречие, имманентное этой свободе и этому равенству, как переход в свою противоположность. Этот переход был подготовлен стихийным формированием экономически развитых отношений, когда капитал в виде денег, приводящих в движение прибавочный труд, производит отнюдь не ради человека, а во имя богатства, как такового. Историческое превращение человека из самоцели в средство увеличения капитала, абсолютное господство вещей и денег над людьми Маркс назвал процессом *отчуждения,* обесчеловечивания человека при капитализме.

Известное и ранее философское понятие «отчуждение» до Маркса употреблялось в различных значениях. Философы-идеалисты (Фихте, Шеллинг, Гегель) трактовали отчуждение как переход идеального в предметные формы, как активную, овеществляющую себя посредством предметного творчества самодеятельность духа, сознания, воли. Это не что иное, как инобытие идей, то есть противоречие между самосознанием и внешним миром. Таким образом, отчуждение в идеалистической интерпретации было становлением человека, а потому и апологией существующего: все действительное, то есть ставшее инобытием абсолютного духа и самосознания, разумно. Поэтому Гегель, например, при всей критике им противоречий буржуазной цивилизации не увидел отрицательной стороны труда в буржуазном обществе. У него отчуждение порождается и снимается в сознании. Такая позиция, естественно, не только оказалась неприемлемой для Маркса и Энгельса, но, напротив, была отвергнута ими как ограниченная и спекулятивная. Более близким для них было толкование отчуждения, выдвинутое Руссо и Фейербахом.

Руссо понял отчуждение как утрату себя частным лицом в условиях социально-политического неравенства, дурного правления и разложения общества в целом. Речь шла, таким образом, о «порче» человека, потере им целостности, о противоречии между человеком и существующим социальным строем, который не может быть приемлем ввиду этой бесчеловечности, жестокости. Это была яркая

философская констатация пороков буржуазного строя, сигнал социального бедствия, хотя Руссо и не смог объяснить глубоких причин отчуждения и радикальных мер против него.

Что касается Фейербаха, то он тоже понял отчуждение как отторжение от человека его сущности, но только в религии и посредством религии. Он не увидел других сторон отчуждения, в частности, экономического отчуждения, имеющего для буржуазного общества всеобщее значение. Поэтому Фейербах сводил преодоление отчуждения только к критике религии и не понял необходимости всесторонней эмансипации человека путем революционного преобразования всего общества. Тем не менее в сфере религии он дал блестящий, сокрушительный анализ отчуждения. «От Фейербаха Маркс воспринял понимание отчуждения,— пишет О. Корню,— как существенной формы обесчеловечивания человека, а также понимание необходимости ликвидации отчуждения как непременного условия обретения человеком самого себя» (75, 2, 124).

Большое научное достоинство теории отчуждения, развитой Марксом, состоит в том, что в ней рассмотрено *экономическое* отчуждение, в отличие от всех старых истолкований этой проблемы, а также в сравнении со множеством новейших ее интерпретаций в буржуазной философии, где данная проблема трактуется с внеклассовых, абстрактно психологических или физиологических позиций, как глобальное антропологическое отчуждение, как состояние изначальной несовместимости человека с обществом (экзистенциализм), ущемление сексуальных и агрессивных комплексов человека (фрейдизм), ограничение врожденного идеала свободы (Э. Фромм), игнорирование спонтанных биологических импульсов и эротической энергии (Г. Маркузе) и так далее. (Отдельные факты резкого обличения капиталистического строя в этих концепциях ничего не меняют по существу.) Маркс увидел в отчуждении результат и выражение капиталистических производственных отношений, исторически обусловленное ограничение и калечение человека. Из классового анализа отчуждения Маркс сделал

вывод, что оно не фатально, не вечно и коренится не в самом человеке, а в общественном устройстве, которое должно быть уничтожено революционным путем. Такой анализ существенно менял все дело. Марксистская теория отчуждения прозвучала призывом к борьбе.

Проблема отчуждения как проблема господства над человеком меновых стоимостей составляет основное содержание всего учения Маркса о капиталистическом обществе. В сравнении с религиозным отчуждением экономическое, считал он, является наиболее глубокой и всеобъемлющей формой отчуждения, свойственной только капиталистическому обществу и проявляющейся в его исторических и социальных рамках, потому что лишь на этой ступени развития общества собственность, оставаясь частной, выступает в виде всеотчуждающего капитала, а отношения господства и подчинения — в виде самодовлеющих товарно-денежных отношений.

Маркс указывал на три взаимообусловленные стороны экономического отчуждения: 1) отчуждение в труде; 2) отчуждение от природы; 3) отчуждение в отношениях людей друг к другу. Отчуждение в труде — это отчуждение рабочего от средств производства, продуктов своего труда и условий труда. Оно есть повседневное состояние, порождаемое капиталистическим разделением труда, когда все противостоит эксплуатируемому рабочему как враждебная сила, чужое богатство. В основе данного производственного отношения лежит грабеж рабочего времени, который не оставляет юридически свободному рабочему ничего, кроме цепей. При этом рабочий смотрит на свой труд как лишь на средство сохранения жизни. Труд является здесь чужим по отношению к живой рабочей силе, выступает как самоистязание рабочего, который изнуряет свою физическую природу и разрушает свой дух.

В деятельности, повернутой против самого рабочего, последний осознает себя как «абсолютную бедность», а буржуа видит в нем аскетического, но производящего раба, который должен существовать не как человек, а как рабочий и плодить не род человеческий, а класс рабов — рабочих. Обобщая про-

изводственное и социальное положение пролетариата, Маркс и Энгельс сделали один из самых обличительных и суровых своих выводов: «[...] в оформившемся пролетариате практически закончено отвлечение от всего человеческого, даже от *видимости* человеческого; [...] в жизненных условиях пролетариата все жизненные условия современного общества достигли высшей точки бесчеловечности; [...] в пролетариате человек потерял самого себя» (2, 2, 40). Такое понимание отчуждения было обвинительным приговором всей капиталистической системе. То же самое утверждал Ленин. Пролетариат есть класс, «отбрасываемый постоянно «на дно» полной нищеты, одичания и вырождения» (7, 8, 403).

Экономическое отчуждение в труде закономерно влечет за собой отчуждение человека от природы, разрыв между человеком и природой. Последняя выступает лишь как природа капитализированная, служащая воспроизводству капитала. Лишаясь всех средств и результатов труда, рабочий лишается и предмета труда, то есть природы. Отчуждение от природы в данном случае обусловлено всей системой капиталистического хозяйствования. Сами товары «равнодушны» к своей природе, они совершенно безразличны к характеру своего природного бытия и к специфической природе тех потребностей, удовлетворению которых они служат в качестве потребительных стоимостей. Отчуждение от природы содержится, таким образом, в самой сущности капиталистических отношений. В деньгах как количественных отношениях вообще стираются все качественные, то есть природные различия товаров. Деньги лишают «весь мир — как человеческий мир, так и природу — их собственной стоимости» (2, 1, 410). Природа в данном случае уже не выступает как ценная сама по себе, а становится лишь полезной вещью. Ее понимание сведено к трезвому расчету. Обездушенная системой всеобщей полезности, природа выступает как уничтоженная природа. Она есть всего лишь космополитический предмет торгашества, объект хищнического ограбления. Отрицание субстанциальности природы как первоисточника культуры и спо-

собностей человека есть потеря человеком собственного содержания. Отнимая у человека внешнюю природу, наемный труд отнимает у него одновременно, писал Маркс, «его родовую жизнь», «отчуждает от человека *род*» (1, 567, 565).

Непосредственным следствием отчуждения человека от труда и природы явилось отчуждение человека от человека. В процессе капиталистического производства рабочий и предприниматель относятся друг к другу как безличные и безразличные индивиды, абстрактные социальные единицы. Капитализированные отношения исключают в субъектах отношений их индивидуальность. Отрицание личности человека «есть лишь последовательное выражение частной собственности» (1, 586). Денежные отношения между рабочим и капиталистом есть вынужденное общение индивидов. Полная свобода денежных отношений выступает, таким образом, как полное взаимное отчуждение относящихся сторон. Капиталисту не приходит в голову думать о рабочем, как об индивидуальности, которая нуждается в развитии. Буржуазия признает только абстрактную сущность рабочей силы. Если рабочий собственным трудом воспроизводит в капитале свое отрицание, бытие своего небытия, то капитал воспроизводит себя в рабочем лишь в виде рабочей силы, а не в качестве индивидуальности рабочего.

Господство денег выступает в условиях капитализма всеобщим фактором человеческого отчуждения. Буржуазное накопление ради накопления отчуждает человеческую сущность самого буржуа. Маркс следующим образом формулировал концепцию жизни рыцаря наживы: «Чем меньше ты ешь, пьешь, чем меньше покупаешь книг, чем реже ходишь в театр [...] думаешь, любишь, теоретизируешь, поешь, фехтуешь и т. д., тем больше ты *сберегаешь* [...] чем меньше ты проявляешь свою жизнь [...] тем больше ты накапливаешь своей отчужденной сущности» (1, 602). Поэтому идеалом буржуазии становится ростовщический скряга, в котором погашены человеческие склонности и силы. Здесь деньги, как узы всех уз, подменяют собой все человеческие ценности. Они суть превращение «всех че-

ловеческих и природных свойств в их противоположность» (1, 618).

В обществе, где все продается и покупается, мерою человека становится единственно *количество* имеющихся у него *денег.* Он тоже становится вещью, товаром, и концепция товара оказывается адекватной коцепции человека. Вместе с ростом стоимости мира вещей растет обесценение человеческого мира. Истина, красота, добро, ум, достоинство, честь и все, с чем так или иначе связывается понятие человека, превращаются в свою противоположность посредством денег. Товаровладелец, указывал Маркс, становится страшным, так как он уже не самого себя, а своего ближнего рассматривает как бытие определенной денежной суммы, и не себя, а его делает «мучеником меновой стоимости» (2, 13, 122). Всеобщая связь, основанная на меркантильности, есть чисто вещная связь, господствующая над людьми. Человек становится рабом вещей.

Капиталистические товарно-денежные отношения не только нивелируют человеческие сущностные силы, но и являются всеобщим извращением индивидуальностей. Деньги при капитализме служат выражением всеобщей продажности и коррупции. Не только земля, но и человеческий труд, и человеческая личность, и совесть, и любовь, и наука, «все, — писал Ленин, — неизбежно становится *продажным,* пока держится *власть капитала»* (7, 15, 159).

Во всеобщем отчуждении посредством денег более всего обесчеловечен проституирующий буржуазный класс, ибо если для рабочих отчуждение есть деятельность отчуждения, то для нерабочих — это состояние отчуждения. Буржуазия в зрелый период своего развития не сумела, не хотела и не могла использовать накопленное богатство для собственного человеческого развития. Она оказалась совершенно далекой от этой цели, потому что у нее на место всех физических и духовных чувств стало простое отчуждение всех этих чувств — *чувство обладания.* Все потонуло в жажде наживы, в страсти к обогащению. Буржуа становится «бесчестным, беспринципным, лишенным поэзии, лишенным субстанции,

не имеющим ничего за душой» (1, 577). Власть вещей породила такое отвратительное социально-историческое явление, как мещанство, филистерский, обесчеловеченный мир «навыворот», «мир политических животных», где исковерканы все представления о смысле жизни и человеке, перетасованы и подменены все природные и человеческие качества и где господствуют лишь зависть и жадность, привычка жить глупо, пошло, дорого. «Цивилизация, свобода и богатство при капитализме вызывают мысль об обожравшемся богаче, который гниет заживо и не дает жить тому, что молодо», — говорил Ленин (7, 24, 17).

Таковы основные аспекты экономического отчуждения. Оно такой же момент капиталистического производства, как и развитие. Оба эти фактора подчинены одному историческому процессу. Маркс писал, что всеобщая проституция выступает здесь как необходимая фаза развития общественного характера, личных задатков, потенций, способностей, деятельностей. Овеществленные производственные отношения оказались враждебно противопоставленными человеку. Они явились продуктом такого развития индивидов, при котором индивидуальное приносится в жертву. В овеществлении человеческих отношений и, следовательно, в отчуждении проявился «сумасшедший характер» капитализма, в результате чего всюду налицо «признаки упадка», далеко превосходящего все известные в истории ужасы последних времен Римской империи. В период капитализированной истории человечества люди становятся лишь экономическими персонажами, то есть *случайными* индивидами, коллективы превращаются в мнимые сообщества, в *суррогаты* коллективности. Здесь они не живут еще подлинной социальной жизнью, а находятся лишь в процессе создания условий для нее. В данных обстоятельствах отчуждение человека от человека выступает как отчуждение человека от общества, как *отчужденное общество*, то есть «карикатура на [...] *действительную общественную связь*» (5, 119). С поразительной силой картину отчуждения рисовали Ф. М. Достоевский в своих произведениях «Игрок»

и «Братья Карамазовы», И. Е. Репин в картине «Бурлаки», Н. А. Ярошенко в «Кочегаре», А. М. Горький в пьесе «На дне» и в романе «Жизнь Клима Самгина».

Выводы основоположников марксизма относительно всеобщего капиталистического отчуждения, раскрывшие «тайну» XIX столетия, нисколько не потеряли своего значения в наши дни. Напротив, в эпоху империализма, двух мировых и около тридцати локальных войн за последние шестьдесят лет, а также в настоящее время, когда кризис охватил все стороны капиталистической системы, они получают все новые разительные подтверждения. «Капитализм с его эксплуатацией человека человеком, — говорится в Программе КПСС, — с его шовинистической и расистской идеологией, со свойственным ему моральным упадком, разгулом спекуляции, коррупции, преступности разлагает общество, семью, человека» (19, 33).

Маркс и Энгельс увидели в капиталистическом отчуждении факт колоссальной дегуманизации общества, то есть антагонистическое противоречие между природой человека и его жизненным положением, решительно отрицающим эту природу. В данной связи они рассмотрели соотношение *человеческого* и *социального*. Все социальное не может быть ничем иным, как связью людей, результатом человеческих отношений. Однако понятие «человеческое» имеет и другой смысл — смысл «человечного», «человечности». Необходимо, писал Энгельс, «снова обрести свою человечность, свою сущность» (2, 1, 594). Чтобы в мире «человек [...] познавал и усваивал истинно человеческое», надо «сделать обстоятельства человечными» (2, 2, 145, 146). В данном случае понятие «человечный» противоположно понятию «бесчеловечный» или «нечеловеческий», и в таком значении оно не совпадает с понятием «социальный», ибо социальное охватывает собой самые разные проявления жизни, как человечные, так и бесчеловечные. Основоположники марксизма вскрыли противоречие между человечным и социальным, поняли это противоречие как разлад между призванием человека и его действительной социаль-

ной жизнью, между его сущностью и существованием.

Отчуждение при капитализме и есть такой разлад, процесс расчеловечивания человека, «перетасовка» его природы, когда достоинства человека превращаются в несовершенства и он уже выступает как нечто лишенное ценности, то есть когда «*человеческая сущность* не обладает истинной действительностью» (2, 1, 414). Отчуждение означает такую модификацию человека при капитализме, при которой тотально подвергаются рассечению и отнятию его сущностные силы. Это, по словам Маркса, «порабощение индивидуальности такими общественными условиями, которые принимают форму вещных сил и даже сверхмощных вещей» (2, 46, ч. 2, 156). Социальное в виде производительных сил, стихийно складывающихся вещных отношений, господства слепого частного интереса и эксплуататорского государства представляет собой в данном случае самостоятельную силу, оторванную от людей и существующую как особая действительность, о которой люди ничего не знают, но постоянно испытывают на себе удары ее «невидимой длани» (Гегель).

Разграничивая понятия истинно-человеческого и социального, основоположники марксизма опровергали буржуазную апологетику, которая бесчеловечнейшие капиталистические отношения объявляла самыми человечными, в товарно-денежных отношениях видела основу красоты и величия человека, капиталистическую собственность объявляла высшей ступенью мировой истории. Именно за идеологическое признание буржуазных отношений в качестве вечных человеческих отношений, за провозглашение личностью только буржуа, то есть буржуазного собственника, за отождествление филистера с нормальным человеком вообще Маркс назвал И. Бентама гением буржуазной глупости. Буржуазная идеология, приравнивающая человечное и социальное (буржуазное), объявляла (и считает по сей день) такие порождения капиталистической действительности, как агрессивность, алчность, вандализм, разгул самых подлых, грязных, бешеных страстей врожденными, истинно человеческими

свойствами. Маркс и Энгельс указывали, что в данном случае ложно истолковываются и человек и капиталистические отношения. Они подчеркивали, что страсть к наживе и прочие уродства буржуазного мира суть чуждые человеку сущностные силы, связи, влечения и так далее, что нелепо понимать эту овеществленную связь между людьми как естественную, неотделимую от природы человеческой индивидуальности, ибо «страсть к обогащению сама есть продукт определенного общественного развития, она не есть нечто *от природы данное* в противоположность *историческому*» (2, 46, ч. 1, 167).

Сказанное означает, что не всякая социальная детерминация влияет на становление человека как человека. В противном случае — рукой подать до гегелевского вывода о том, что все действительное разумно и что всякое общественное отношение субстанционально наполняет и возвышает человека. На деле же все обстоит далеко не так. Социальная детерминация может быть не только детерминацией становления, но и детерминацией разрушения человека, в результате чего человек выступает уже как существо духовно и физически обесчеловеченное. Человек есть не просто совокупность всех общественных отношений, но и совокупность всех *конкретных противоречий* в системе этих отношений. Количество общественных связей далеко не всегда означает сущностное богатство человека. Вопрос в том, каковы эти отношения.

Процесс социализации человека не обязательно является процессом развития человека как человека. На этом основании социализацию «вообще» нельзя считать критерием исторического прогресса человека. В зависимости от обстоятельств она может быть и гуманизацией и дегуманизацией. В истории общества были нередки случаи, когда человек становился тем «нечеловечнее», доходя, по словам Энгельса, до состояния полной «бесчеловечности, скотоподобия» (2, 1, 593), чем больше он «социализировался». Наиболее характерным примером тому является фашизм. Поэтому абстрактно-социологический подход, который во всякой социализации видит непременное условие и результат развития челове-

ка, не дает возможности понять подлинной исторической природы отчуждения и то, что является человеческой утратой, объявляет прогрессом человека. При таком методе исследования, когда «человеческое» сводится к любым социальным детерминациям, к набору всевозможных «ролей», нельзя понять не только отчуждения, но и того, почему надо ниспровергнуть капиталистические общественные отношения, если они и без того всесторонне обогащают (социализируют) человеческую сущность. Следуя этой абстрактной установке, И. С. Кон совсем не случайно пришел по существу к отрицанию капиталистического отчуждения. Само «слово «отчуждение» звучит обманчиво», пишет он, «категория отчуждения не имеет конкретного исторического характера» (76, 277), и в процессе становления марксизма она де все более обнаруживала свой условный, внеисторический характер. В указанной концепции нет реального содержания, в ней нет трагедии отчуждения как «противосущности человека». Вместе со снятием данной проблемы, естественно, нейтрализуется и ее критический, революционно-практический смысл. Против подобных воззрений вполне обоснованно возразил С. И. Попов. Он пишет, что Маркс всегда обращался к анализу отчуждения, трактуя его как «вывернутое наизнанку» капиталистическое отношение между людьми, и что, следовательно, гуманизм лежит по ту сторону экономической системы капитализма (113, 36).

Нельзя признать правомерной и другую крайность, когда экономическое отчуждение экстраполируется на всю прошлую историю человечества, а также на социализм (П. Вранацкий, Л. Колаковский и др.). Не следует смешивать, указывал Маркс, *ограничение* развития в докапиталистических формациях с *отчуждением* человека при капитализме, так как проблема экономического отчуждения практически и теоретически поставлена только капитализмом. Перенесение категорий, свойственных капитализму, на все предшествующие формации он называл поверхностной ориентацией, которая «не знает *никаких различий*». Когда все в истории объявляется сплошным отчуждением, то анализ сводится

«к совершенно абстрактной фразе об отчуждении» (2, 3, 271). В отношении социализма проблема экономического отчуждения тоже выглядит надуманной, поскольку самая сущность нового общества заключается в ликвидации отчуждения, то есть товарного фетишизма и всей системы капиталистических отношений. Здесь есть и могут быть ограничения в развитии (пережитки, нетворческий труд и т. д.), но нет отчуждения. Глубоко прав, на наш взгляд, Г. Л. Смирнов, который пишет по этому поводу: «Столь глобальная постановка проблемы отчуждения ставит ее в ряд надуманных, не связанных с конкретно-историческими условиями проблем» (123, 144).

На основе анализа отчуждения при капитализме Маркс и Энгельс сделали вывод о необходимости соединить человечность и социальность, то есть революционным путем привести «бытие человека в соответствие с его сущностью», ниспровергнув «*все отношения*, в которых человек является униженным, порабощенным, беспомощным, презренным существом» (2, 1, 422). Человечество не может выполнить свое назначение без коренной революции в социальных условиях. Определяя задачи революционного переустройства жизни, они исходили из понятия «истинно человеческий» или «человечный» как критерия исторического прогресса. Освобождение практически возможно единственно с «позиций *той* теории, которая объявляет высшей сущностью человека самого человека» (2, 1, 428), и вообще «точка зрения нового материализма,— писал Маркс,— есть *человеческое* общество, или обобществившееся человечество» (2, 3, 4). Значит, социалистическая революция должна исходить из человека как самоцели, возвратить человеческие отношения к нему самому, утвердить истинную (родовую) сущность каждого индивида как его общественную сущность, то есть организовать мир по-человечески, создать подлинную общность людей. Такая революция, как борьба против отчуждения, ликвидирует противоречие между человеческим и социальным, между сущностью человека и его существованием. Гуманизм при этом становится истинной сущностью общества, а чело-

век подлинно общественным существом. Это — великая гуманистическая программа коммунистического переустройства жизни.

Такую эмансипацию способен осуществить только пролетариат, который, освобождая себя, освободит все общество. Из всех классов он один способен к этому, так как, обесчеловеченный до конца, понял эту свою потерю, а также и властную нужду уничтожить свои бесчеловечные жизненные условия. Чуждый вещного фанатизма, которым одержима буржуазия, обладая «замечательно здоровой натурой» (2, 3, 222) и способностью развивать свой «универсальный характер», воспринимать все, что знаменует прогресс, поднимать себя на более высокую ступень духовного развития, пролетариат выступил на исторической арене классом подлинно гуманным. Для рабочего «каждый человек — человек, между тем как для буржуа рабочий не вполне человек» (2, 2, 357). При всей своей отверженности пролетариат, полный «искренности и энтузиазма», явился «интеллектуальным и моральным двигателем» истории, писал Ленин (7, 26, 73). Он обучается, объединяется и организуется самим процессом капиталистического производства. Овладевая производительными силами, пролетариат становится вполне подготовленным к самостоятельной исторической деятельности, формируется как революционная сила, призванная уничтожить всю систему капиталистического отчуждения и практически утвердить гуманизм.

Он способен решить эту великую освободительную задачу еще и потому, что капитал сам создает основные предпосылки своего уничтожения. Имея тенденцию безгранично повышать производительные силы, капитализм вместе с тем «делает односторонней, *лимитирует* [...] главную *производительную силу* — самого *человека*» (2, 46, ч. 1, 403). Этот социальный строй обладает лишь ограниченной мерой развития, так как создает, с одной стороны, относительное безделие, а с другой — губит таланты в миллионах людей, что означает, по словам Ленина, «неслыханно зверское подавление предприимчивости, энергии, смелого почина *массы* населения [...]

замену соревнования фантастическим мошенничеством, деспотизмом, прислужничеством на верху социальной лестницы» (7, 35, 195). Отсюда, считал он, прогрессивная деятельность в современном обществе может стремиться только к тому, чтобы ослабить вредное действие капиталистического прогресса на население, а в перспективе — уничтожить самый этот строй, ибо «не благожелательные попытки отдельных благородных личностей, а классовая борьба организованного пролетариата избавит человечество от гнетущих его теперь бедствий» (7, 2, 5).

Капитализм завершает собой длительный период истории, когда «одни — меньшинство — получали монополию развития, другие же — большинство — [...] были временно [...] лишены возможности какого бы то ни было развития» (2, 3, 433). Буржуазное развитие, при всех его достижениях, односторонне и не доставляет удовлетворения. Капитализм — это лишь исторически преходящая ступень, которая не является абсолютной формой развития. Но через нее необходимо пройти. Учитывая весь комплекс материальных предпосылок и социальных условий, связанных с капитализацией и пролетаризацией мира, Маркс писал: «Вторая ступень создает условия для третьей» (3, 4, 91).

Но прежде чем рассмотреть третью ступень в истории человеческого прогресса, остановимся на анализе художественного выражения капиталистической формы развития человека.

Глава третья

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОТЧУЖДЕНИЕ ОТ ПРИРОДЫ И ДЕГУМАНИЗАЦИЯ БУРЖУАЗНОГО ИСКУССТВА

Воззрение на природу, складывающееся при господстве частной собственности и денег, есть действительное презрение к природе, практическое принижение ее [...]

К. Маркс

Засилие прозы во всем нашем состоянии в целом не оставляет поэтическому гению иного спасения, кроме ухода из сферы действительного мира.

Ф. Шиллер

Когда к художникам окончательно вернется гуманное отношение к человеку, тогда у человечества, наконец, вновь появится искусство.

Б. Данэм

Одной из форм отчуждения человека при капитализме является *эстетическое* отчуждение. Отрыв от прекрасного в самой природе порождается экономическим отчуждением, представляет собой его следствие. Характер капиталистического труда и бедственное положение рабочего приводят к тому, что удрученный заботами, нуждающийся человек становится невосприимчивым, по словам Маркса, к самому прекрасному зрелищу. Эта невосприимчивость к красоте окружающего мира в условиях, когда не решен вопрос о хлебе, есть факт громадного духовного оскудения человека. Вместе с тем отупляющий конвейерный труд лишает рабочего возможности непосредственно проявлять свой художественный талант. Эстетический элемент в той мере, в какой он все же присутствует в капиталистическом производстве, является делом лишь немногих специализированных лиц. Поскольку такое производство основано «на отделении духовных потенций этого процесса от знаний, сведений и умения

отдельного рабочего, [...] совпадает с подавлением всякого умственного развития в ходе этого процесса» (2, 47, 555). В условиях отчуждения «чем лучше оформлен его (рабочего.— *И. С.*) продукт, тем более изуродован рабочий; чем культурнее созданная им вещь, тем более похож на варвара он сам, [...] чем замысловатее выполняемая им работа, тем большему умственному опустошению [...] подвергается сам рабочий» (1, 562).

На буржуазной экономической основе возникает эстетическая дисгармония между человеком и природой. Эта все большая утрата человеком эстетических связей с миром в период интенсивного развития капитализма была воспринята передовыми людьми как сущее бедствие. Уже Ф. Шиллер указал на враждебность «машинного», то есть капиталистического, производства красоте и человеку. С горечью великого гуманиста он констатировал обозначившийся в обществе процесс, когда наслаждение отделилось от работы, в результате чего началась «механическая жизнь» людей, возник пагубный раздор, раздвоение гармонической силы человека: «Вечно прикованный к отдельному малому обломку целого, человек сам становится обрывком: слыша вечно однообразный шум колеса, которое он приводит в движение, человек не способен развить гармонию своего существа и, вместо того, чтобы выразить человечность своей природы, становится лишь отпечатком своего занятия, своей науки [...] Мертвая буква заменяет живой рассудок, и омраченная память служит лучшим руководителем, чем гений и чувство» (153, 6, 503). Эстетическое отчуждение человека от природы, искусства, общества и духовную деградацию человека в экономических условиях буржуазного («машинного») производства чутко констатировали также Дидро, Гете, Гегель, Бальзак.

Разрушительным, в плане эстетическом, явилось капиталистическое производство и для буржуазии. Враждебное противостояние буржуазного человека красоте природы как ее внутреннему качеству обусловлено тем, что природа существует для такого человека лишь в форме денежного отношения и че-

ловек наслаждается лишь экономическим — для него — бытием природы. «Для землевладельца,— писали Маркс и Энгельс,— земля имеет значение только земельной ренты [...] это свойство земля может потерять, не потеряв ни одного из внутренне присущих ей свойств» (2, 3, 218). Но поскольку сохраняется свойство земельной ренты, для землевладельца утрачиваются все другие свойства земли. Он становится слепым и глухим, например, в отношении ее поэзии. «Отношение полезности, — верно отмечает Г. С. Батищев,— по существу *не знает природы как таковой* — природы в ее собственной закономерности и гармонии, в ее конкретности как единства многообразия, в ее бесконечной сложности» (150, 280). В данном случае наслаждение природой приобретает чисто коммерческий смысл. Подчиняясь наживе, наслаждения буржуазии становятся прозаическими, приобретают «скучный характер», не идут дальше стяжательских чувств, имущественных восторгов, своекорыстных восхищений, то есть носят самую грубую, унылую форму.

Способ наслаждения предметом зависит от того, каким образом предмет существует для человека. Порабощенный своим капиталом, деньгами как олицетворением своекорыстия, буржуазный человек не признает природу в качестве самодовлеющей силы и ценности, отношение к природе становится для него вынужденным отношением, в котором «нет ничего такого,— писал Маркс,— что вне этого круга общественного производства и обмена выступало бы как нечто *само по себе более высокое*, как правомерное само по себе» (2, 46, ч. 1, 386, 387). Эстетическая отверженность от природы постоянно порождается бытием капитала, химерами денежного сознания. В своих собственных качествах и свойствах, в богатстве своих проявлений природа в данном случае обесценивается меновой стоимостью. Последней подменяются и отрицаются эстетические свойства самой природы, качественное отношение к ней заменяется количественным, эстетика — бухгалтерией, страсть к наживе вытесняет родовую сущностную силу человека — его эстетическую способность. Буржуазный человек как бы глохнет и слепнет в

отношении к поэзии внешнего мира, воспринимает его как сплошное царство прозы, спекуляций и холодного расчета.

Несовместимость экономического и эстетического отношения к миру приводит к тому, что этот мир существует для человека уже не как предмет эстетического созерцания, а лишь в воображении. Он мистифицируется, наполняется эфемерным содержанием, всякого рода субъективистскими и экономическими абстракциями. Эстетические отношения к природе при этом ставятся с ног на голову, красота как мера вещей, а также чувство этой меры претерпевают самые противоестественные превращения, поскольку в деньгах безмерность и неумеренность становятся истинной мерой. При капитализме создается превратное эстетическое сознание, основой которого является отчужденный экономический мир человека.

Превратность буржуазного эстетического сознания проявляется в разных формах. В одних случаях это полная утрата эстетической способности. Здесь чувство прекрасного атрофировано, выжжено страстью к вещному обладанию. Торговец минералами, приводил Маркс типичнеший пример эстетического отчуждения от природы, не понимает особой прелести и красоты минералов, а видит только меркантильную их сторону. У него нет «минералогического чувства», то есть нет эстетического чувства природы. Такая духовная нищета внутренне связана с эгоистической узостью ума, изощренным талантом умалять великое, не считаться с реальными фактами, «сводить весь внешний мир к безгранично малому масштабу и превращать его в вульгарный микрокосм своего собственного изобретения» (2, 11, 404). В других случаях — это одностороннее, поверхностное эстетическое сознание, так как чувства, находящиеся в плену у грубой практической потребности, обладают лишь «ограниченным смыслом». И, наконец, буржуазное эстетическое сознание предстает как извращенное эстетическое отношение к миру, когда уродство воспринимается как красота и наоборот. Деньги смещают эстетические понятия в вещах и людях. «Я уродлив, но я могу

купить себе *красивейшую* женщину,— характеризовал Маркс психологию буржуа.— Значит, я не *уродлив*, ибо действие *уродства*, его отпугивающая сила, сводится на нет деньгами. Пусть я — по своей индивидуальности — *хромой*, но деньги добывают мне 24 ноги; значит, я не хромой. Я плохой, нечестный, бессовестный, скудоумный человек, но деньги в почете, а значит в почете и их владелец» (1, 618).

Всеизвращающая власть денег как силы, враждебной красоте, была понята еще Шекспиром, на которого Маркс часто ссылался в рассмотрении этого вопроса. Ходячая денежная мораль противоречит прекрасным урокам природы. В результате оказалась разорванной гармония человека и природы. Мысли о том, что деньги уродуют человека, поселяя в нем циничное, несообразное отношение к природе, высказывал В. Г. Белинский. «Торгашу,— писал он,— недоступны никакие человеческие чувства, и если какое-нибудь явится у него [...], то не как естественное чувство, а как уродливая страсть, как кара за его отвержение от человечества» (33, 12, 499, 450). Не умея еще объяснить подлинную причину эстетического отчуждения от природы в буржуазном обществе, передовая мысль давно уже и правильно указывала на это отчуждение, которое в эстетическом отношении отбросило человека далеко назад. Оно явилось формой духовной деградации и проявляет свое разрушительное влияние на человека по сей день, несмотря на культивирование дизайна и научно-техническую революцию нашего века, поскольку сохраняется экономический источник этого отчуждения в виде стихийных товарно-денежных отношений современного монополистического капитализма. Известный немецкий архитектор В. Гропиус писал, что глубинным эстетическим ценностям жизни в условиях капитализма и сегодня, даже больше, чем когда-либо, наносится ущерб: «Торгашеский дух» вытесняет потребность в гармонической жизни, свойственную ранним эпохам» (159, 4 — 1965, 36).

Из анализа Марксом эстетического отчуждения при капитализме видно, что основоположники марксизма не отождествляли эстетический смысл вещей

с социальным смыслом. Не всякая социальная обусловленность выявляет прекрасное в объективном мире и развивает эстетическое отношение к нему. Товарно-денежные отношения как специфическая форма общественных отношений, напротив, губительно влияют на эстетическое сознание людей, искажают и разрушают понимание прекрасного. Вот почему так называемый «общественнический» взгляд на эстетическое, согласно которому прекрасное в природе есть обществом рожденное содержание, несостоятелен в принципе и не согласуется с методологическими положениями марксизма. Буржуазно-экономический смысл предметов природы, отчуждающий их действительные эстетические свойства, тоже является содержанием, которое рождено обществом. Поэтому принимать всякую социальную обусловленность за эстетическое свойство мира более чем одиозно. В данном случае проблема эстетического отчуждения при капитализме снимается, и то, что на деле является эстетической деградацией, предстает сущностью эстетического, буржуазный утилитаризм становится своего рода эстетическим прогрессом человечества. При этом, сознательно или бессознательно, доказывается то, что утверждают и буржуазные теоретики, а именно: «тождество меркантильных и индивидуальных [...] отношений», оправдывается их стремление сделать «отношения купли-продажи [...] основой всех других отношений» (2, 3, 219).

Своеобразным духовным отражением эстетического отчуждения при капитализме является современная буржуазная эстетика, отрицающая прекрасное в природе и признающая за проявления красоты лишь всевозможные субъективные состояния духа и личностные оценки, продиктованные выгодой (прагматистская эстетика), половым влечением (фрейдистская эстетика), субъективным выбором и ориентациями (эстетика экзистенциализма) и так далее. Отсюда — господство в ней крайнего релятивизма и аксиологических интерпретаций красоты, корнем которых является все тот же отчужденный экономический мир буржуазного человека. Из этого теоретического источника исходят все эстетические

рекомендации буржуазному искусству, и, наоборот, буржуазное искусство в своем развитии стремится реализовать эти идеи *.

Поскольку эстетические отношения к миру являются специфической основой всякого истинного искусства, а эта основа при капитализме разрушается, Маркс сделал кардинальный вывод о том, что «капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например, искусству и поэзии» (2, 26, ч. 1, 280). Данное методологическое положение исключительно важно для понимания духовной эволюции человека в буржуазном обществе. Маркс говорит здесь о враждебности капиталистического производства не всей духовной культуре. Например, в таких важнейших элементах культуры, как естественные и технические науки, это производство остро нуждается и, деформируя так или иначе их назначение (войны, милитаризм и т. д.), тем не менее всячески способствует их развитию. Искусству же оно *враждебно,* так как господство прозаических денежных отношений враждебно поэзии самой жизни, человеку, правде и красоте.

Эта враждебность, конечно, не означает ликвидации искусства, ибо и при капитализме сохраняется определенная потребность в красоте как выражении сущностных сил человека, рождаются таланты,

---

* Раскрывая господство Эроса и смерти над интеллектом в современной буржуазной эстетике, Н. И. Кнященко и Н. А. Лейзеров справедливо делают в книге «Искусство в борьбе за человека» (М., 1979) вывод: «Фрейдистская теория искусства не просто односторонняя, но и опасная по своей конкретной реализации в искусстве. Основную задачу искусства она видит в обнажении темных инстинктов человека, а не в отражении его духовной сущности, ни уж тем более реальных противоречий жизни или ее революционного развития. Фрейдизм в наши дни оправдывает и обосновывает как предназначенное для массового потребления серийное воспроизведение эротики и насилия, так и крайний субъективизм и иррациональность элитарного искусства [...] Экзистенциализм [...] выделяется в буржуазной идеологии не просто как иррационалистическое, но и как пессимистическое за всю историю человечества учение, вселяющее в человека страх, сеющее уныние и неверие в свои силы» (с. 55, 56).

сохраняется профессия художника, а также художественная деятельность как таковая, в искусстве достигаются известные результаты. Речь идет о тормозящем, ограничивающем и калечащем влиянии капиталистического производства на искусство, о противоречиях и кризисных ситуациях в этой области духовного творчества, приводящих искусство ко многим художественным потерям и упадку. Враждебность означает то, что капиталистическое производство неблагоприятно для развития искусства. В нашу задачу входит лишь рассмотрение в общих чертах этого взаимодействия на отдельных примерах из истории буржуазного искусства последнего столетия, главным образом, в связи с тем, как оно отразилось на духовном облике человека.

Враждебность искусству торгашеских отношений, буржуазного образа жизни и мещанства, как его порождения, отмечена была еще в прошлом веке многими прогрессивными мыслителями и художниками — А. И. Герценом, Д. Рескином, У. Моррисом и другими. Г. Курбе писал: «Художник при соприкосновении с этим миром денежного мешка развратился и более не выполняет своего назначения. Это не художник кладет свой отпечаток на публику, наоборот, свет определяет художника, и с таким успехом, что теперь у нас мода заменяет искусство. Но в то же время — что делать в век, который находит утехи лишь в материальной стороне? И поскольку человека оценивают по его богатству, дух согнулся перед деньгами. Художник тоже стал торговцем» (95, 4, 250).

Деградацию буржуазного искусства глубоко проанализировали марксистские критики — П. Лафарг, Ф. Меринг и Г. В. Плеханов. Последний говорил о всеобщем негативном и разлагающем влиянии капиталистического производства на искусство. Не отрицая возможности появления значительных художественных произведений и в период зрелого капитализма, а также известного развития демократического искусства, Плеханов вместе с тем утверждал, что шансы их создания роковым образом уменьшаются. Когда интересы господствующего класса вступают в противоречие с общим развитием чело-

вечества, его духовные потенции иссякают. Идеология господствующего класса утрачивает свою внутреннюю ценность по мере того, как он созревает для погибели. Искусство, создаваемое его переживаниями, падает. «Капитализм,— писал Плеханов,— [...] является тормозом также и в области художественного творчества» (112, 815).

Анализируя состояние буржуазного искусства первой четверти XX века, А. В. Луначарский говорил, что «буржуазия развратила художника, сделала его своим наемником, рабом и поденщиком [...] конец XIX века, период расцвета капиталистического строя, [...] — эпоха декаданса, эпоха, с одной стороны, извращенных и утонченных вкусов, с другой — продажности и пошлятины» (124, 178). На то, что роль буржуазии в процессах культурного творчества, и особенно сильно в области живописи, преувеличена, ибо буржуазия не имела в самой себе и не имеет тяготения к творчеству, со всей определенностью указал М. Горький в докладе на I Всесоюзном съезде писателей. А уже после второй мировой войны известный американский коммунист и общественный деятель У. Фостер свидетельствовал: «Принижение и обессмысливание культуры никогда еще не было таким явным, как на современном, империалистическом этапе развития капитализма, когда живопись, драматургия, музыка и литература стоят на небывало низком уровне. Капитализм тщательно организует, стандартизирует и эксплуатирует искусство» (143, 195). Показательна также и объективная констатация небывалого упадка буржуазного искусства одним из его теоретиков Г. Ридом. «Наша цивилизация,— говорил он,— [...] не создала характерной поэзии, характерной драматургии; ее живопись деградировала до уровня бездумной несвязанности, а ее архитектура — до «экономического» функционализма, рекламирующего свою грубость как эстетическую добродетель [...] За всю долгую историю человечества невозможно было представить себе общества без искусства [...] пока дело не дошло до современности. Возникает вопрос: как случилось, что современное общество стало невосприимчивым к искусству?» (162, 2 — 1971, 193).

В приведенном кратком историческом обзоре взглядов на проблему враждебности капиталистического производства искусству видна их широта и преемственность, а также непреходящее значение глубокого марксистского анализа этой проблемы, вполне отвечающего на вопрос о катастрофической утрате буржуазным обществом восприимчивости к искусству.

Капиталистическое производство противостоит искусству в том отношении, что последнее утрачивает здесь свой сугубо индивидуальный характер и становится товаром, который, как и все остальное в буржуазном мире, покупается и продается на рынке. Каждому способу материального производства соответствует определенный способ духовного производства. При капитализме он совершенно иной, чем в любом другом обществе. Развитие идей, чувств и вкусов обусловлено здесь воспроизводством и движением капитала. Поэтому и «производительный труд» в сфере искусства не имеет при капитализме ничего общего со специфической потребительной стоимостью, в которой он выражается. Например Д. Мильтон, написавший «Потерянный рай», был «*непроизводительным работником.* Напротив, писатель, работающий для своего книготорговца на фабричный манер, является *производительным работником* [...] так как его производство с самого начала подчинено капиталу и совершается только для увеличения стоимости этого капитала. Певица, продающая свое пение на свой страх и риск,— *непроизводительный работник.* Но та же самая певица, приглашенная антрепренером, который, чтобы загребать деньги, заставляет ее петь,— *производительный работник,* ибо она производит капитал» (2, 26, ч. 1, 410).

Капиталистический способ материального производства лишает искусство как «возвышенную деятельность» ее возвышенности, подчиняет искусство своим экономическим законам спроса и предложения, превращая его в предмет торговли, ставит в зависимость от «денежного мешка, от подкупа, от содержания» (7, 12, 104). Художник в таких условиях не может действенно проявлять свою натуру и пре-

вращается в исполнителя социального заказа буржуазии. Как и во всяком труде на капиталистический лад, здесь происходит отчуждение художника от своей творческой личности и от своего произведения. Экономическое буржуазное вторжение приводит искусство к разного рода деформациям и упрощениям, к состоянию вседозволенности и продажности. Примером может служить все так называемое коммерческое искусство, создаваемое единственно ради прибыли и служащее росту капитала. Горько сожалея о таком положении вещей, О. Ренуар говорил: «Ныне на стену вешают не картину, а ценность. Почему не прибить к ней акцию Суэцкого канала!» (122, 195).

В период зрелого капитализма складывается экономическое бытие искусства. Последнее властно подчиняется требованиям рынка, диктату биржи, обезличивающим всякое человеческое действие законам движения капитала, для которого стерты различия между добром и злом, красотой и уродством, собственно искусством и неискусством. Отсюда вседозволенность в области творчества, изготовление суррогатов искусства, разнообразные бессмыслицы и выверты, вплоть до шарлатанства, которыми так богата скандальная история буржуазного искусства последнего столетия. Цинизм такого творчества весьма точно выражен словами немецкого дадаиста Курта Швиттерса: «Все, что я нахаркаю, все это будет искусство, ибо я художник» (84, 198). Когда произведение изготовляется как товар для буржуазного рынка, то критерием творчества становятся уже не истина и красота, а новизна и сенсационность. Отсюда спешка, экстравагантность и вычурность творческих поисков, бесконечная смена «измов» в искусстве.

Для художественного творчества необходимо, чтобы под рукой была поэтическая действительность (В. Г. Белинский). Но если вместо нее устанавливается царство прозы, пособничества и реакции, заурядности, торгашества, аморализма, страха перед будущим, тлена и разрушения, то немеет язык художника, парализуется его воля, гаснет фантазия. Капитализм в пору его загнивания настолько уже

извратил и опошлил человеческие отношения, что художникам из того, что дозволено изображать, нечем было вдохновляться. Г. В. Плеханов иллюстрировал эту истину словами Д. Рескина о том, что девушка может петь о потерянной любви, но скряга не способен петь о потерянных деньгах.

В результате нежелания льстить своему обществу и потому лгать многие художники оказались в положении, когда им в своем творчестве не о чем было говорить, кроме как о вещах весьма далеких, отвлеченных. Духовный вакуум, в котором они оказались, и бегство от действительности, которая им опротивела, явились не только их виной и слабостью, но также их исторической бедой. Утрата поэтической основы искусства в окружающей их действительности привела к тому, что художники стали искать вдохновение то в негритянском примитиве, то в экзотике, то в детском рисунке и так далее. Психологию общественного разочарования, переживаемого буржуазной художественной интеллигенцией, довольно точно выразил теоретик искусства модернизма Г. Рид: «Наш внешний мир с его состоянием политического, экономического и духовного хаоса не может служить источником чувственного удовлетворения, это скорее тот мир, из которого чувственная душа художника спасается бегством в некое изгнание» (125, 33).

Не все художники буржуазного общества поддались обстановке социального удушья, идейной растерянности, утраты моральных ценностей и отвернулись от действительности. Многие художники и гуманисты в самом высоком смысле этого слова продолжали великие традиции реализма, изображая людей своего общества такими, каковы они есть в их обесчеловеченности и человеческом достоинстве, в их бесперспективности и устремлениях, возвышая при этом свой голос в защиту человека, его разума и прав. Достаточно назвать творчество Т. Драйзера, Э. Хемингуэя, Р. Роллана, Т. Манна, Д. Лондона, Г. Ибсена, А. Барбюса, У. Фолкнера, Д. Пристли, Ч. Чаплина, Ф. Феллини и многих других. В изобразительном искусстве плодотворно работали и работают, отстаивая принципы гуманизма, демокра-

тии и социального прогресса, О. Роден, А. Бурдель, Т. Стейнлен, А. Марке, Р. Кент, Д. Сикейрос, А. Фужерон, Г. Мукки, Д. Манцу и другие художники.

Кете Кольвиц и Франс Мазерель гневно выступили против всех форм угнетения человека, империалистической войны, фашизма, в защиту социальной справедливости. В многочисленных гравюрах Мазерель показал борющееся за свое освобождение человечество. Его цикл «Идея» и серия «25 страданий человека» с огромной художественной силой отразили трудность человеческого существования и интеллектуальной жизни в буржуазном мире. В них запечатлена слепая, стихийная враждебность этого мира всему человеческому, всякой свободной мысли и духовному порыву. Поэтическую идею преследуют, заточают, сжигают, расстреливают. В этих и других своих произведениях художник передал трагизм искусства, трагизм человека и всего традиционного европейского гуманизма. В них отразился суровый, грозный XX век, «его опасный дух и гений» (С. Цвейг). Если капитализм враждебен искусству, то подлинное искусство оказалось враждебным капитализму.

«Я — реалист, потому что коммунист,— говорит Р. Гуттузо,— иначе я мог бы стать и абстракционистом» (40, 212, 213).

Буржуазные художники как идеологи своего класса в массе своей отвернулись от высоких принципов реализма и гуманизма, капиталистическое общество оказалось враждебным искусству не только эстетически и экономически, но и политически. Капитализму на высшей его стадии свойственна воинствующая безыдейность. Чувствуя историческую ненужность своего существования, буржуазия боится разума. Любая идейность в искусстве рассматривается ею как «пропаганда». Отсюда популярность при капитализме самых разнообразных декадентских идей «чистого искусства» и «искусства для искусства». С другой стороны, заметно, особенно в последние десятилетия, откровенное влияние на искусство реакционной политики, которую отличает ненависть к трудящимся массам, революции и социальному прогрессу. Искусство становится при

этом рупором расизма, милитаризма, человеконенавистничества. Искусство фашистской Германии и всего современного антикоммунизма является ярким образчиком его обесчеловечивания.

Буржуазное искусство испытало на себе также разлагающее воздействие идеалистической философии, явившейся духовным продуктом капиталистического отчуждения. Философия махизма, неокантианства, позитивизма, интуитивизма, экзистенциализма, фрейдизма, неотомизма и других модификаций идеализма составила мировоззренческую основу художественного творчества. При всех своих внутренних различиях эти философские концепции буржуазного периода истории сходны в своем отрицании объективной реальности. Действительность мистифицируется в них, мир предстает как воля, интуиция, субъективный опыт, комплекс ощущений и тому подобное. Самой распространенной и влиятельной стала философия экзистенциализма — философия отчуждения, одиночества, абсурдности человеческого бытия, обреченности существования, представленная именами С. Кьеркегора, М. Хайдеггера, К. Ясперса, А. Камю, Ж. П. Сартра. «Экзистенциализм,— пишут П. Гайденко и Ю. Бородай в статье «Философия буржуазного иррационализма и современная эстетика»,— это наиболее яркое выражение кризиса буржуазного индивидуализма, это индивидуализм, который не верит больше в прогресс, в гуманизм, в науку и просвещение, в буржуазную демократию и в тот идеал человеческого общества, во имя которого когда-то совершались буржуазные революции. Экзистенциализм — это осознание противоречивости индивидуалистического принципа с позиций самого индивидуализма [...] Экзистенциализм по-своему осознал тот факт, что в капиталистическом мире личность не только вырвана из общественного целого, но и противопоставлена этому целому и даже враждебна ему [...] всякая человеческая жизнь [...] страшна в своей бессмысленности и безвыходности» (104, 193, 194, 195).

Вся эта философская идеология, наряду с реальным процессом капиталистического общественного бытия, соответствующим образом обусловила кон-

цепцию жизни и человека в творчестве буржуазных художников, отрыв искусства от действительности, от жизни народа, от эстетических ценностей прошлого, определила иррационализм и формализм буржуазной художественной культуры. При этом поколеблены были основы искусства, его сущность и специфика, с позиций крайнего субъективизма переосмыслены эстетические принципы и самый способ художественного творчества. Вместо познания действительности было провозглашено самовыражение, вместо художественного образа — иероглиф, знак. Характеризуя эту переломную художественную ситуацию, Г. Рид писал: «Образу как *изображению* был противопоставлен [...] символ как *интерпретация* [...] «синтетизм» [...] был сознательной реакцией против *научной позиции в искусстве*» (104, 203). Толкование, а не изображение стало методом современного искусства.

Переоценка ценностей на буржуазно-индивидуалистический и идеалистический лад привела в XX веке к тому, что, по словам Р. Гуттузо, «художественные произведения сами по себе больше не ставятся ни во что», антиклассицизм и антиреализм стали поветрием и устойчивой модой, в изобразительном искусстве и во всей «культурной среде» распространился антифигуративный климат, отрицание натуры и всей совокупности мира и реальности, меланхолия и скепсис, был предан забвению позитивный гуманизм. «В книге [...] «Антивозрождение»,— пишет он,— сказано: «Наше неверие распространяется на все этапы классического периода: и на Рим Рафаэля, и на Рим Пуссена [...] И мы с энтузиазмом воспринимаем все то, что классицизирующая критика определила как причудливость, чудовищность, фантазию, варваризмы, средневековую декоративизацию, позднеготические и маньеристические деформации, рококо». Это — безупречно точная констатация вкуса нашей эпохи» (162, 4—1978, 228). Переоценка ценностей в буржуазной культуре означала процесс деэстетизации, деморализации и дегуманизации искусства. Оно стало разлагаться изнутри, становясь средоточием загнивающей буржуазной философии, морали, психологии.

Художественной деградацией явилось все декадентское искусство последнего столетия. Символизм, многообразные направления «чистого искусства», богостроительские и богоискательские течения были духовным порождением общества отчуждения, обострившихся противоречий капиталистического строя жизни. Это искусство выразило смятение и растерянность буржуазной интеллигенции, переходящие в апатию и равнодушие. Бегство от действительности вылилось в нем в культ смерти, отчаяния, романтической тоски по прошлому. Неприятие действительности и некоторые элементы социального протеста заглушались в нем безыдейностью, что означало, в конце концов, примирение с буржуазной действительностью. В целом это искусство рисовало образ человека, потерянного в мире, мучительно рефлектирующего, осознающего бессмысленность и бесперспективность своего существования. Пессимистический человек декаданса — это, в сущности своей, социальный дезертир, безучастный к вопросам жизни, общественной борьбы и насущным чаяниям людей. Эгоцентризм в декадентском искусстве граничил с отрицанием гуманизма.

Одним из первых следствий враждебности капитализма искусству явилось необычайно широкое распространение уже во второй половине XIX века *натуралистического* творчества, а позднее — таких близких ему по духу направлений, как поп-арт, фотографический реализм, порнографическое «творчество» и тому подобное. Опасность для искусства здесь не в одной только описательности, пустом и бессмысленном копировании или комбинировании реальных предметов (что уже само по себе далеко уводило художников от подлинного искусства или же попросту выводило за его пределы), а и в том, что во всех этих направлениях творчества буржуазные художники начали в той или иной мере *смаковать уродство, поэтизировать безобразное*, всячески биологизировать человека, впадать в патологию. Подобную вакханалию буржуазной пошлости резко осудил Ленин, критикуя натуралистический роман В. К. Винниченко «Заветы отцов» за то, что в нем «претенциозный махровый дурак» взялся *«малевать*

ужас, пужать», «забивать» читателя изображением пороков, соединив их вместе, и все это — «муть, ерунда» (7, 48, 295). Сегодня натурализм расцвел махровым цветом в так называемом сексуальном искусстве, «освящаемом» философскими идеями фрейдизма.

Духовным преломлением процесса капиталистического отчуждения в искусстве явился также *«авангардизм»* — это многоликое и противоречивое художественное явление XX века, включавшее в себя кубизм, сюрреализм, футуризм, дадаизм, абстракционизм, «абсурдное» и саморазрушающееся искусство, а также многие самоновейшие «измы». Авангардизм объявил и объявляет себя революцией в художественном развитии человечества, переворотом во взглядах на жизнь, человека и само искусство. Действительно, это был переворот по всем названным пунктам, но не из числа тех, которые продвигают искусство вперед по пути художественности и гуманизма, а тех, которые отбрасывают его далеко назад.

Начало авангардизму было положено кубизмом — направлением творчества, в котором мир вещей и человек были подвергнуты чудовищной деформации, разложению. На полотнах художников и в скульптуре появились перекошенные лица, изломанные фигуры, пугающие монстры, вывернутые внутренности, красные, синие, зеленые уродцы, разложенные на части гитары, деревья, дома, горы и так далее. В искусстве предстал чуждый человеку, хаотичный мир распада и разрушения. Все преподносилось как бунт против рабства у вещей и стремление духовно преодолеть предметный мир.

Крайний формализм явился на деле выражением духовного бессилия перед вещным миром и кричащего идеализма с его доктринами непознаваемости и недоступности человеку внешнего мира, предательством красоты и апологией безобразия. «В известном смысле, — верно отмечает М. А. Лифшиц, — это действительно поворотный пункт — от *положительных* эстетических ценностей к *отрицательным*, от красоты, отравленной ядом умирающего мира, к безобразию. [...] Картины кубистов

написаны в состоянии, которое можно выразить словами Брака: «Похоже на то, что ты пьешь кипящий керосин» (84, 73). Чрезвычайно важно в феномене кубизма и вообще модернизма в искусстве то обстоятельство, пишет далее теоретик, анализируя социально-психологические корни авангардистского творчества с его искусственной дикостью и стремлением убить или ослабить интеллект, что при всех, может быть, благих намерениях авторов в этом творчестве таятся разрушительные силы, своего рода «культ силы, радость уничтожения, любовь к жестокости, жажда бездумной жизни, слепого повиновения»; это «философия, выражающая господство силы и факта над ясной мыслью и поэтическим созерцанием мира. Жестокая ломка реальных форм означает порыв слепой озлобленной воли» (84, 187, 197).

Одним из самых распространенных и долговременных направлений авангардизма был *абстракционизм*. Его «революционность» тоже состояла в отказе от художественного познания мира и человека и в бесконечных попытках возвести в ранг художественного смысла бессмыслицу. Это, пожалуй, самый красноречивый пример эстетического отчуждения от природы и разрушения искусства.

Абстракционизм, возникший в самом начале XX века почти одновременно в нескольких странах (в Германии, Голландии, Франции, России), был, как и упадок всей буржуазной культуры, духовным следствием неразрешимых социально-исторических противоречий, которые неумолимо толкали Европу к первой мировой войне. В России удушливая атмосфера жизни усиливалась реакцией, которая свирепствовала после поражения революции 1905 года. Растерянность и страх перед новой социальной силой — пролетариатом, который уже действенно заявил о себе на исторической арене, приводили буржуазную интеллигенцию к самой крайней идеалистической реакции, к мистике. Абстракционизм рождался в обстановке пессимизма, в чаду религиозных умонастроений и экзальтаций. Один из родоначальников этого направления В. В. Кандинский считал, что наука, мораль и весь внешний мир по-

колеблены и человеку неоткуда ждать поддержки. Его творчество, проникнутое «нематериальными устремлениями души», получило вскоре широкую поддержку определенных коммерческих и религиозных кругов Европы и Америки. В Мюнхене издается его книга «О духовном в искусстве». Буржуазная критика возводит его в ранг гения и называет «спасителем с Востока». Другим «пионером» из России явился К. С. Малевич, глава супрематизма, направления, которое изгоняло из искусства смысл и обращалось в поисках формы к геометрии, прокладывая тем самым путь к абстрактному творчеству. В книге «Беспредметный мир» он обосновал свою концепцию искусства как творчество человека, для которого все, что было дорого, погибло, человека, живущего в пустыне, образующего по отношению к природе антагонистическое начало; человек и природа не могут ни понять друг друга, ни объединиться, и все, что называется природой, является чистым творением фантазии, не имеет ничего общего с действительностью. «Черный квадрат» Малевича явился сакраментальным символом безлюдья и пустоты, вселенского «ничто», тотальной эмиграции души, то есть итогом реального отчуждения от природы и общества, осмысливаемого как состояние всеобщей гибели мира, в котором остается жить только космополитическая фантазия самого художника.

В период второй мировой войны абстракционизм почти всюду угас. Мировая трагедия как бы отрезвила буржуазных художников. Зато после войны началось, подобное стихийному бедствию, распространение абстракционизма по всему свету. США впервые за всю свою историю взялись задавать тон в области живописи и скульптуры. Непревзойденным был объявлен Джексон Поллак, который якобы наиболее ярко выразил «динамизм американской натуры». Этот художник хвастал тем, что выбросил из мастерской мольберт, палитру и кисть. Он исступленно поливал холсты, лежащие на полу, краской из консервных банок, проткнутых гвоздями. Официальные круги Америки, дельцы и толстосумы не только стали покупать абстрактные изделия по огромной цене, но и всячески пропагандировать аб-

стракционизм, вывозить его в другие страны, осуществляя таким образом идеологическую экспансию. При госдепартаменте США был создан особый отдел по распространению абстракционизма в других странах. Италия — родина великой живописи — тоже поддалась общему поветрию. В ней тоже стало модным бранить реализм и бурно приветствовать все необычное, хлесткое и ошеломляющее, стоящее на грани того, чтобы уже не быть живописью и скульптурой.

Вместе с расцветом абстракционизма из поля зрения искусства исчез человек. Его не замечают, не видят. Он просто перестает существовать как предмет художественного интереса, как социальная и эстетическая ценность. В абстрактном творчестве мир предстает как пустыня, мираж, как некий цвет и некая бесформенная форма. Такая концепция «исчезновения» человека представляет собой самую уродливую гримасу капиталистического отчуждения. Это чудовищный факт дегуманизации искусства. Голландец П. Мондриан, словно забыв начисто гуманистические заветы своих великих предшественников, хвалит футуристов за то, что они предпочли автомобиль — Нике Самофракийской. Р. Делоне, У. Мастроянни, К. Бранкуси, Р. Липпольд и многие другие в своих цветовых и пластических построениях совершенно игнорируют человека. Ив Клайн, провозгласивший, что живопись кончилась и надо максимально упростить производство картин, выкрашивал обнаженных девиц в любимый свой синий цвет, окутывал их влажными простынями, отпечатки цвета закреплял фиксажем и отправлял на выставки как произведения искусства. В парижском Салоне он выставил картину «Зона нематериальной чувствительности», которую, как говорилось в каталоге, способен был ощутить лишь он сам. Художник уверял, что его картины присутствуют в зале, невидимые никем в окружающей их атмосфере. Затем он устроил распродажу картин, которые им не были еще созданы. Все обернулось, таким образом, отрицанием искусства, сплошной издевкой над ним.

В качестве «новой реальности» художниками-абстракционистами был провозглашен собственный

внутренний мир, потоки разорванного сознания и подсознания, темный мир инстинктов, абсолютизированный Фрейдом. Абстракционизм избрал предметом творчества ту сторону человеческого духа, которая наиболее отдаленно связана с внешним миром или отторгнута от него. Так далеко в дебри психопатологии и биологии искусство, действительно, никогда еще не забиралось. Минуя какие-либо признаки социальности и разума человека, абстракционисты начали искать в «нижних этажах» психики некий «архетип» человека, неведомые «варианты» нас самих. Психология (изображение характеров) и фабула (изображение действия), считали они, отступают перед подоплеками и тайнами бытия — мифами души и космоса. Художественное творчество превращалось в погружение на «дно» некой «прадуши», в самоощупывание духа в полной темноте.

Однако «новая реальность», открытая абстракционизмом, чтобы наглухо закрыть внешний мир, была очень скоро исчерпана. Произведения абстракционистов стали в массе своей повторять друг друга, тиражировать однообразную бессмысленность и безликость. По остроумному замечанию одного из критиков, они начали напоминать перекличку узников, отбывающих пожизненное одиночное заключение. Выйдя за эстетические пределы собственно искусства в область алогизмов и биологизмов, абстракционизм оказался в тупике. Не получилось обещанного раскрытия «интегрального» человека и универсальной художественной картины мира. Самое большее, что сумел показать абстракционизм,— это выразить полное незнание мира и нежелание его знать, а также собственный темперамент художника в его самой расплывчатой форме. Не помогли абстракционизму ни заявления о близости к современной науке, с которой у него в принципе нет ничего общего, ни претензии на раскрытие некоего совершенно нового положения человека в мире. Абстракционизм показал лишь выключенность его из этого мира и подавленность этим миром.

Абстракционизм — это утрата предмета искусства, прорыв в никуда, сведение искусства к нулю. Считать прогрессом новаторство формы в отрыве от

содержания, во-первых, неверно, а, во-вторых, неоправданно. Открытие, например, новых отношений цвета и ритма достигнуто в абстракционизме ценой страшного обеднения и разрушения художественной формы в целом. Отбросить предметность изображения, рисунок, сюжет, смысловую композицию равносильно тому, как если бы из живой человеческой речи изъять слова, предложения, интонации и так далее, оставив один звук, подобный мычанию. Такой безъязыкой невнятностью и явился абстракционизм. Его «универсальная» форма на деле оказалась беспрецедентной формальной бедностью, которая в буквальном смысле слова убила изобразительные искусства как изобразительные. Живопись, скульптура, графика потеряли самих себя, перестав быть живым изображением жизни.

Крайне обедненная форма есть расчеловеченная форма, поскольку она лишает человека всего чувственного, эстетического богатства мира. Это — форма для выражения столь же скудного содержания абстракционизма, который представляет собой искусство «углубления в бессодержательность собственной личности», то есть «глубину пустоты», как сказал бы Гегель. Что же касается «нового ви́дения мира», якобы соответствующего веку науки и кино, то оно оказалось у абстракционистов лишь правом плохо видеть мир или вовсе не видеть его. Абстракционизм в системе духовной культуры буржуазного общества свидетельствовал о полной изолированности художников от жизни и подлинных задач искусства, о полной утрате этического и гуманистического потенциала искусства.

Авангардизм в искусстве выступает и как современная форма буржуазного гуманизма, якобы сострадательного отношения к отчужденному человеку. Последний выступает как трагический феномен отчуждения. И в этом показе бывает много фактической правды, страсти, искренности и глубины. Реальная картина отчуждения человека в буржуазном мире, весь ужас и последствия отчуждения весьма рельефно и сильно переданы, например, в творчестве Ф. Кафки. В его новеллах и трех неоконченных романах перед нами предстает образ страш-

но одинокого, затравленного и словно приговоренного к смерти человека. Один из героев романа «Купец» — пленник на земле, не имеющий ни малейшего представления о свободе, жалуется собеседнику: «никто не придет спасти меня, а если бы и была поставлена задача спасти меня, все равно двери всех домов оставались бы на запоре, на запоре все окна, все люди лежали бы в постелях, натянув одеяла на головы, вся земля представляла бы собой мирный ночлег, и это было бы правильно, ибо никто обо мне не знает, а знал бы кто обо мне, так не знал бы места, где я нахожусь [...], не знал бы, как мне помочь» *. Наряду с обезличенным, лишенным каких-либо индивидуальных особенностей человеком, которого преследуют безумные видéния узника, Кафка рисует и картину его окружения в виде неких анонимных, слепых, таинственных сил, утративших видимую связь с жизнью людей, но подавляющих человека своей бессмысленностью и жестокостью. В повести «Превращение» он показывает раздавленного отчуждением человека в состоянии полнейшего одиночества, безысходности и ужаса перед жизнью.

Нельзя не признать, что в художественном освещении Кафки картина капиталистического отчуждения во многом схвачена верно. Писатель показал состояние крайней обесчеловеченности человека в условиях господства монополистического капитала. Его творчество — яркая иллюстрация убийственного по отношению к капитализму вывода известного американского философа и социолога Э. Фромма: если в XIX веке «бог умер», что означало отречение от всякой морали в буржуазном обществе, то в XX веке «человек умер». Однако кафкианский гуманизм крайне ограничен и противоречив. Кафка констатирует само состояние отчуждения, но не выясняет и не изобличает конкретные его причины, а также не видит и не ищет в жизни реальных сил и путей его преодоления. Он не охватывает всей жизненной правды, а, следовательно, и всей человеческой сущности в условиях отчужденного и отчуж-

* Ф. Кафка. Купец. М., 1965, с. 564.

дающего мира, а рисует лишь одну сторону процесса, не поднимаясь при этом сам выше сознания и психологии своих героев. Так как автор всюду проводит еще мысль о принципиальной невозможности человеческой солидарности и вообще какого-либо единения людей, то образ отчужденного мира и человека в его произведениях, состояние анемии и бесстрастия человека, лишенного всякой энергии и даже права на самого себя, абсолютизируются и как бы увековечиваются, выдаются за норму человеческого бытия. Потрясающая психологическая правда оборачивается здесь ложью о человеке, поскольку приводит к выводу, что таким раздвоенным, потерянным и больным человек является по своей природе, что такова истинная его сущность. Следовательно, бесполезно искать выход, объединяться и изменять жизнь. Именно по этой причине творчество Кафки было поднято на щит всей буржуазной и ревизионистской идеологией: его гуманизм оказался лишенным подлинной гуманности, его показ отчужденного человека как мистической игрушки судьбы по существу превратился в апологию отчуждения, в признание злобы и жестокости вечным свойством человеческой натуры.

Столь же противочеловечны и другие течения авангардистского искусства. Таковы бредовые фантазии в сюрреалистических картинах С. Дали, алогизм бытия в абсурдистских пьесах Э. Ионеско и С. Беккета, откровенная проповедь жестокости, насилия и аморализма в многочисленных западных фильмах, романах, пьесах. «Самое простое сюрреалистическое действие,— писал глава этого направления А. Бретон,— заключается в том, чтобы схватить револьвер, спуститься на улицу и стрелять наугад, может быть, даже в толпу» (42, 280).

Маркс еще в середине прошлого века, характеризуя классовые и гносеологические корни буржуазного духовного производства, писал, что «презрение к теории, искусству, истории, презрение к человеку, как самоцели, — это является *действительной, сознательной* точкой зрения денежного человека, его добродетелью» (2, 1, 411). Эти слова как нельзя лучше характеризуют дух, смысл и направленность

всего авангардистского искусства. Именно презрение к человеку как сознательная точка зрения лежит в его основе. Отсюда вытекает и социальная цель такого искусства: обессмыслить человека, нравственно и психологически разоружить его, ожесточить, пробуждая всевозможные агрессивные и сексуальные «комплексы» или, подобно наркотикам, парализовать волю. Это — типично охранительные цели отчужденного буржуазного искусства.

Авангардистское искусство имеет в качестве своего дополнения, оправдания и обоснования, по точному определению Т. Павлова, «апокалиптические и фрейдистские парадоксы буржуазной эстетики» (80, 54). Именно эта теория объявила реализм «гнусным» искусством познания, а гуманность, человечность, красоту и смысл — достоянием материалистической «толстомордой» эстетики, которая должна быть сломлена и отброшена. Творчество есть область абсолютной свободы и случая. Художник — не жрец, а предатель человечества. Хватит играть втихомолку. Пора играть в открытую. Теоретик эстетики экзистенциализма М. Хайдеггер, выражая ненависть к человеческой массе как к безликой, косной, ничтожной и бессмысленной толпе, презрительно третировал реализм, называя его «косоглазым искусством», которое хотело примирить художественность с человечностью, тогда как, мол, это совершенно разные вещи. Художественность, утверждал он, иррациональна и бесчеловечна. Упадком было поэтому уже античное искусство IV века до новой эры, которое сделало своим предметом человека. Прогресс искусства возможен, считал этот немецкий философ, лишь при полном отказе искусства от изображения человека и погружения в лоно экзистенции, где мир и человечество — всего лишь мертвые декорации.

Вслед за этой программой расчеловечивания искусства и наряду с ней выдвигались многие другие, столь же откровенные в своем антигуманизме. Французский поэт и теоретик искусства Г. Аполлинер утверждал, что новые художники — это люди, которые «хотят стать бесчеловечными». Они с усилиями ищут черты бесчеловечности, не выражаемые

в природе. А. Жид провозгласил основным принципом искусства лицемерие. Глава футуризма Т. Маринетти призывал художников смелее творить безобразие и каждый день плевать на алтарь искусства. С. Дали следующим образом декларировал свой антигуманизм: «Я придаю особую цену всему, что обыкновенно называется извращением и пороком. Я оцениваю извращение и порок как самые революционные формы мысли и действия [...]» Настоящее искусство «несет явные признаки могучих противоестественных и порочных порывов сексуального воображения» (167, 3—1976, 18).

В 1925 году вышла в свет книга испанского эстетика Х. Ортеги-и-Гассета «Дегуманизация искусства», в которой он как бы свел воедино все эти идеи, выражающие самую суть авангардизма, и сделал попытку с данных позиций интерпретировать историю искусства: «Все величайшие эпохи искусства, — писал он, — избегали «человеческого» как центра тяжести своих творений». Новое искусство должно быть совершенно дегуманизированным, очищенным от «человеческих элементов», так как человек теперь только один из фрагментов мира, одинаковый в своей значимости со всеми другими вещами. Утратила значение для искусства и всякая связь с миром. «Современный живописец [...] старается деформировать реальность [...] сломить ее человеческий аспект, дегуманизировать ее [...] Что касается предметов, изображенных в новой живописи, то с ними невозможно сосуществовать [...] Они оставляют нас запертыми в неведомом мире, вынуждают нас общаться с вещами, связь с которыми для человека немыслима». Искусство «дегуманизируется не только потому, что оно фактически состоит из дегуманизированных вещей, но и потому, что оно фактически состоит из дегуманизированных действий» (125, 456).

Утверждение автора относительно истории мирового искусства совершенно ложно, потому что в прошлом искусство достигало высочайшего расцвета (например, у древних греков и в эпоху Возрождения) именно потому, что человек показывался тогда во всем величии, красоте и богатстве его

существа. Мера «человеческого начала» всегда была критерием развития искусства и во все другие эпохи. Фальсифицируя историю искусства, буржуазные теоретики ищут «исторических» подтверждений авангардизму, который на деле порвал с гуманистической традицией великого искусства прошлого. Но именно в авангардизме Ортега-и-Гассет как откровенный идеолог буржуазии видел высшую и завершающую форму художественной культуры. Лишь такое искусство, где человек смят и отброшен, считал он, может вызывать строго эстетический восторг. Эта эстетическая теория поистине является особого рода социальной болезнью, примером социальной патологии.

Авангардизм ознаменовал собой не только крушение гуманизма в буржуазном обществе, но и крушение искусства как такового.

Самую резкую оценку авангардистские течения буржуазного искусства вызвали со стороны Ленина. Это отнюдь не высшее проявление художественного гения, считал он, а мода, господствующая на Западе и продиктованная буржуазным образом жизни, идеологией и психологией империализма как загнивающей стадии капиталистического общества. Такое творчество противостоит здоровому убеждению человечества в том, что искусство должно быть разумным, человечным и прекрасным. Нормальный человек не в силах наслаждаться всеми этими фокусами и гримасами. Поэтому преклонение перед новейшим буржуазным искусством на том основании, что оно «ново», является сплошной бессмыслицей, бессознательностью и лицемерием. Уродств формалистического искусства, решительно заявлял Ленин, «я [. . .] не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости» (8, 663). Данная оценка нисколько не утратила своей значимости в наши дни, поскольку нелепость и несуразность буржуазного искусства неизмеримо возросли.

Наряду с формотворчеством в буржуазном мире сегодня широким потоком распространяется так называемая «массовая культура», популяризирующая секс, насилие, непристойности и вообще «дурные инстинкты». Поп-арт сменяется оп-артом, топ-ар-

в природе. А. Жид провозгласил основным принципом искусства лицемерие. Глава футуризма Т. Маринетти призывал художников смелее творить безобразие и каждый день плевать на алтарь искусства. С. Дали следующим образом декларировал свой антигуманизм: «Я придаю особую цену всему, что обыкновенно называется извращением и пороком. Я оцениваю извращение и порок как самые революционные формы мысли и действия [...]» Настоящее искусство «несет явные признаки могучих противоестественных и порочных порывов сексуального воображения» (167, 3—1976, 18).

В 1925 году вышла в свет книга испанского эстетика X. Ортеги-и-Гассета «Дегуманизация искусства», в которой он как бы свел воедино все эти идеи, выражающие самую суть авангардизма, и сделал попытку с данных позиций интерпретировать историю искусства: «Все величайшие эпохи искусства, — писал он, — избегали «человеческого» как центра тяжести своих творений». Новое искусство должно быть совершенно дегуманизированным, очищенным от «человеческих элементов», так как человек теперь только один из фрагментов мира, одинаковый в своей значимости со всеми другими вещами. Утратила значение для искусства и всякая связь с миром. «Современный живописец [...] старается деформировать реальность [...] сломить ее человеческий аспект, дегуманизировать ее [...] Что касается предметов, изображенных в новой живописи, то с ними невозможно сосуществовать [...] Они оставляют нас запертыми в неведомом мире, вынуждают нас общаться с вещами, связь с которыми для человека немыслима». Искусство «дегуманизируется не только потому, что оно фактически состоит из дегуманизированных вещей, но и потому, что оно фактически состоит из дегуманизированных действий» (125, 456).

Утверждение автора относительно истории мирового искусства совершенно ложно, потому что в прошлом искусство достигало высочайшего расцвета (например, у древних греков и в эпоху Возрождения) именно потому, что человек показывался тогда во всем величии, красоте и богатстве его

существа. Мера «человеческого начала» всегда была критерием развития искусства и во все другие эпохи. Фальсифицируя историю искусства, буржуазные теоретики ищут «исторических» подтверждений авангардизму, который на деле порвал с гуманистической традицией великого искусства прошлого. Но именно в авангардизме Ортега-и-Гассет как откровенный идеолог буржуазии видел высшую и завершающую форму художественной культуры. Лишь такое искусство, где человек смят и отброшен, считал он, может вызывать строго эстетический восторг. Эта эстетическая теория поистине является особого рода социальной болезнью, примером социальной патологии.

Авангардизм ознаменовал собой не только крушение гуманизма в буржуазном обществе, но и крушение искусства как такового.

Самую резкую оценку авангардистские течения буржуазного искусства вызвали со стороны Ленина. Это отнюдь не высшее проявление художественного гения, считал он, а мода, господствующая на Западе и продиктованная буржуазным образом жизни, идеологией и психологией империализма как загнивающей стадии капиталистического общества. Такое творчество противостоит здоровому убеждению человечества в том, что искусство должно быть разумным, человечным и прекрасным. Нормальный человек не в силах наслаждаться всеми этими фокусами и гримасами. Поэтому преклонение перед новейшим буржуазным искусством на том основании, что оно «ново», является сплошной бессмыслицей, бессознательностью и лицемерием. Уродств формалистического искусства, решительно заявлял Ленин, «я [. . .] не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости» (8, 663). Данная оценка нисколько не утратила своей значимости в наши дни, поскольку нелепость и несуразность буржуазного искусства неизмеримо возросли.

Наряду с формотворчеством в буржуазном мире сегодня широким потоком распространяется так называемая «массовая культура», популяризирующая секс, насилие, непристойности и вообще «дурные инстинкты». Поп-арт сменяется оп-артом, топ-ар-

том, мех-артом и тому подобными течениями. Это искусство отвечает самым невзыскательным, более того — низменным потребностям обывателя и широко тиражируется средствами массовой информации. Весь этот мир дурного вкуса в «фильмах ужасов», в потоке стандартизированных торгашеских изделий, лишенных духовного содержания и грубо возбуждающих психику, весь этот ходовой товар духовной биржи, позволяющий манипулировать сознанием и чувствами масс в чисто буржуазном духе, и, наконец, эта демонстрация посредственности во всех ее разновидностях представляют собой в подавляющем большинстве эрзацискусство, суррогаты искусства. Мировая художественная культура при всех ее падениях еще не знала такого всеобщего измельчания и такой очевидной эрозии искусства. Это гибель высокой культуры, кризис гуманизма, уродливое окончание целого этапа искусства, который берет начало в эпохе Возрождения. Перед нами пример того, как социально-историческая деградация обусловливает деградацию художественную. По этому поводу английский публицист М. Маггеридж в статье «Либералистское стремление к смерти» писал: «Прежние цивилизации были разрушены извне, под напором варварских орд. Наша цивилизация сама придумала себе конец — она растворится в умах своей интеллектуальной элиты» (160, 10—1971, 204).

Не случайно на Западе наряду с апологией авангардизма широко распространяется сегодня мысль о закате и смерти искусства, отказе от него вообще. В нынешнем своем превратном виде оно перестает быть нужным людям. Эта идея прозвучала уже на многих философских и эстетических конгрессах последних лет, широко обсуждается художественной критикой. В век научно-технической революции, пишет Г. М. Энценсбергер, «легко обойтись без этих архаичных художников [...] Дыханием жизни становится в настоящий момент отказ от живописи [...] В любом случае несомненно, что лучшие картины сегодня пишут те, кто больше не хочет писать». Уже слышен «звон колоколов на похоронах литературы [...] Литература празднует конец литерату-

ры. Поэты доказывают самим себе и другим невозможность создания поэзии. Скульпторы изготовляют гробы из пластика» (165, 2—1971, 160, 161). В этом образном провозглашении конца искусства выражено не только критическое отношение к современному дегуманизированному искусству, но и чисто буржуазное презрение к искусству вообще.

Враждебность капиталистического производства искусству, красоте и гуманизму в историко-теоретическом плане раскрыл М. Ф. Овсянников в фундаментальном исследовании «Искусство и капитализм». Показав, что Маркс и Энгельс подлинно научно осветили проблему судеб искусства в буржуазном обществе, поставленную их великими предшественниками и современниками, автор справедливо утверждает, что в XX веке началось капиталистическое глобальное отрицание эстетических ценностей, выработанных человечеством, отрицание самого искусства как разновидности духовного творчества: «Различные модернистские течения в литературе и искусстве — символизм, импрессионизм, футуризм, экспрессионизм и т. д.,— пишет он,— были в конечном счете направлены против реализма и гуманизма [. . .] Исторический парадокс заключался в том, что модернистские течения в искусстве и литературе рассматривались как некая «революция», как прогресс в эволюции художественной культуры человечества [. . .] Кризис модернизма [. . .] осознается все сильнее самими буржуазными эстетиками, художественными критиками и искусствоведами» (102, 295, 308).

Глубокий анализ упадка и дегуманизации буржуазного искусства на фоне развивающейся социалистической художественной культуры дает Ю. П. Борев в статье «Проблема личности в искусстве XX века». Он пишет об иррационализме, асоциальности и разрушительных попытках модернизма выразить мир в математизированно-технических формах (кубизм, конструктивизм, серийная музыка). В результате «модернистское искусство превращает в карикатуру благородство разума, моральность, здравый смысл, верность долгу, организованность, само стремление человека к самоутвержде-

нию. Оно превращает в абсурд ценности прежней культуры [...] рисует идеалы столь уродливыми, что они могут вызвать только усмешку и отвращение» *.

В настоящее время на Западе речь идет уже не только о смерти искусства, но и о конце эстетики как науки. Этот тезис был провозглашен в специальных докладах на IX международном эстетическом конгрессе (1980, Югославия). И здесь есть своя логика. Поскольку модернистское искусство в теории и на практике исключает познание, отрицает уже не только содержание, но и форму, а также самый результат и сводится к чистому новаторству в виде интенциального самовыражения, не поддающегося научному анализу, то в такой исключительно кризисной художественной ситуации буржуазного мира эстетика действительно утрачивает свой предмет.

Если красота отрицается, а искусство разложено и сведено к нулю, отброшены все его критерии, то эстетике делать нечего, и она теряет статус науки. Всякие попытки теоретически обосновать модернизм есть кружение в пустоте и разговоры о фикциях искусства. Эстетика в данном случае лишается специфического материала исследования и сводится к обрывкам абстрактных феноменологических, семиотических и техницистских рассуждений вообще. Это и показал со всей очевидностью последний конгресс по эстетике, где констатировался полный разрыв с классической традицией и эстетика провозглашена была открытой проблемой. В программе конгресса утверждалось, что «старые эстетические категории (прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, художественный образ и др.— *И. С.*) более несостоятельны [...] необходимо [...] строить новую эстетику в видоизмененном мире».

Эта постулируемая эстетика без эстетики, сохраняющая лишь видимость науки, а на деле представляющая собой крайнюю форму деградации эстетического знания, свидетельствует о глубочайшем кризисе всей буржуазной художественной культуры и

* Личность в XX столетии. М., 1979, с. 187.

гуманизма. Данному процессу распада противостоит сегодня здоровое искусство и подлинно научная эстетика социалистических, а также развивающихся стран, искусство и эстетика, утверждающие высокие социальные идеалы и гармоничные предметно-чувственные связи человека с миром.

Преодолеть враждебность капитализма искусству и эстетике возможно только путем ликвидации самого капиталистического строя. К этому человечество идет по законам своего исторического развития.

IV

ЧЕЛОВЕК В СТАНОВЛЕНИИ КОММУНИСТИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА



Глава первая

ФОРМИРОВАНИЕ ПРИ СОЦИАЛИЗМЕ НОВОГО, ВСЕСТОРОННЕГО И ГАРМОНИЧЕСКИ РАЗВИТОГО ЧЕЛОВЕКА

Призвание, назначение, задача всякого человека — всесторонне развивать все свои способности [...]

К. Маркс и Ф. Энгельс

Только вкус [...] создает гармонию в индивиде [...] только представление красоты делает человека цельным.

Ф. Шиллер

Всякий человек есть *сам себе цель*, и жизнь дана ему как *удовольствие*, как счастье, как блаженство, к которому, следовательно, он имеет полное право стремиться сообразно со своими личными *потребностями, наклонностями и средствами.*

В. Г. Белинский

Третья ступень истории, связанная с коммунистическим преобразованием мира, является ступенью реального, *практического гуманизма*, то есть действительного и ничем не ограниченного развития человека. Социально-экономической предпосылкой такого гуманизма является ликвидация частной собственности и утверждение общенародной собственности, уничтожение эксплуатации человека человеком, всевластия меновых стоимостей и антагонизма между трудом и капиталом, поскольку упраздняется сам капитал. «[...] продукт социалистической фабрики,— по определению В. И. Ленина,— [...] не есть товар в политико-экономическом смысле, во всяком случае не только товар, уже не товар, перестает быть товаром» (7, 43, 276). При социализме развитию общественного производства сопутствует «развитие человеческих сил, которое является самоцелью» (2, 25, ч. 2, 387). Вместе с коренным преобразованием экономического базиса преобразуются на истинно человеческих началах и все обществен-

ные отношения, снимается капиталистическое отчуждение.

Коммунизм есть подлинное разрешение противоречия между человеком и природой, человеком и человеком, всеобщая гуманизация общественных отношений. Переход от капитализма к социализму и коммунизму означает коренную смену целей общественного процесса. Вместо товарно-денежного богатства утверждается богатство человеческого развития. Коммунизм начинает, утверждал Маркс, с сознания человека как сущности. Он есть подлинное присвоение человеческой сущности человеком и для человека. Такая смена всеобщей цели общественного производства, представляющая собой целый переворот в ходе истории, есть кардинальная эмансипация обобществляющегося человечества, ниспровержение всех отношений, «в которых человек является униженным, порабощенным, беспомощным, презренным существом» (2, 1, 422).

Превращение человека из исторического средства в самоцель является переходом человечества от предыстории к подлинной истории, когда свободное развитие каждого является условием свободного развития всех, когда люди после веков стихийного общественного развития планомерно и сознательно организуют свою жизнь, устанавливают общий контроль над природой, самими собой, а также собственными отношениями и тем самым, указывал Энгельс, поднимают себя «над прочими животными в общественном отношении точно так же, как их в специфически биологическом отношении подняло производство вообще» (2, 20, 359). «С превращением средств существования в общественную собственность прекращается борьба за отдельное существование, и из звериных условий существования человек переходит в условия действительно человеческие» (2, 20, 294).

При этом коммунизм не является полным разрывом с прошлым человечества. Напротив, он видит в нем движение своего становления, эмпирическое доказательство необходимости своего порождения и сознательно стремится к сохранению «всего богатства достигнутого развития» (1, 588). От второй

исторической ступени он наследует то, что было исторической задачей и объективным продуктом капитала — материальные и культурные достижения, дающие возможность после его революционного ниспровержения практически осуществить гуманизм последовательно и всесторонне, а от первой ступени — хотя и ограниченную, но гуманистическую направленность общественного производства. В коммунизме синтезируются и получают наиболее полное выражение все главные исторические искания и аспекты человеческого развития.

Основным законом коммунистического развития, которое уже не ограничено ни в экономическом, ни в религиозном, ни в классовом, ни в локально-географическом отношениях, становится, писал Маркс, все новое и новое обогащение человеческого существа, постоянный «выход за пределы исходного пункта» (2, 46, ч. 2, 33), то есть не просто воспроизводство «прежних» индивидов, как носителей ограниченных общественных отношений, что имело место на первых двух ступенях исторического развития и что делало их лишь «переходными», а воспроизводство богатых во всех отношениях индивидов, которые как новые и подлинно свободные индивиды начинают жизнь всякий раз на основе иных и еще более достойных человека условий жизни. При коммунизме во имя развития отдельной индивидуальности уже не приносятся в жертву другие индивиды, а происходит прогрессивное и универсальное развитие всех людей, присвоение ими посредством деятельности своей всесторонней сущности всесторонним образом. Наряду с высочайшим развитием производительных сил коммунизм обеспечивает и наиболее полное, свободное человеческое развитие, когда каждый воспроизводит себя как целостный человек. Всесторонность человеческого развития при коммунизме становится «основным принципом» (2, 20, 308) и критерием общественного прогресса, коммунистическим идеалом, коммунистическим гуманизмом.

Начало этому процессу положила Великая Октябрьская социалистическая революция. Она уничтожила социально-экономические условия, которые

калечили человека, ограничивали его развитие, ликвидировала все виды эксплуатации и гнета, создала новую систему человеческого прогресса, свободного от антагонистических противоречий, провозгласила мир народам. Идеалы Октябрьской революции и реальный опыт строительства социализма дали ориентиры и могучие импульсы всему освободительному движению на нашей планете. Октябрьская революция в существе своем явилась высочайшим актом гуманизма в истории человечества, потому что была направлена против прикрытого рабства, собственнического мира, лживого буржуазного «гуманизма» с его бесчеловечностью и дала социальное освобождение абсолютному большинству населения. Насилие в ней не самоцель, а лишь вынужденная, крайняя и временная защитная мера восставшего народа, вооруженный ответ на буржуазный террор. Это было революционное насилие в отличие от реакционного.

Творчество новых форм жизни в условиях социализма означает собственно формирование нового человека. Основным экономическим законом социалистического общества становится все более полное удовлетворение материальных и культурных потребностей трудящихся масс путем непрерывного роста и совершенствования социалистического производства. Конечно, определенная ограниченность материального производства и, как следствие, экономическое неравенство, сохраняющееся при социализме, где действует принцип распределения по труду, еще не позволяет полностью покончить со «старой мерзостью» (Маркс) в психологии и в отношении между людьми. Однако при всем том социализм означает уже огромные гуманистические победы, характеризующие его в принципе, в основе. Это освобождение людей от нищеты и безработицы, социальное равенство, человеческие права и обязанности, массовое соревнование, целая система коммунистических нравственных принципов, закрепленных в моральном кодексе строителя коммунизма.

Исторически новый (прогрессивный) человек при социализме формируется не только самим процессом социалистического строительства, но и посредством целенаправленного коммунистического

воспитания и самовоспитания. Этот субъективный фактор составляет важнейшую специфическую черту становления и развития нового человека при социализме. В обществе, которое впервые в истории планомерно строится на основе научного знания, человек тоже является предметом строительства, то есть соответствующего и осуществляемого сознательным образом, в масштабах всего Советского государства, обучения, воспитания, образования.

Решая данные задачи как наитруднейшие в системе всех задач социалистического строительства, необходимо было дать ответ на три основных вопроса, связанных со всеобщей гуманизацией общества: на каком «человеческом материале» дóлжно строить социализм? Можно ли изменить человека, искалеченного духовно и физически веками рабства или вообще «дурного» по своей «природе»? Каковы пути и способы коммунистического воспитания? Отвечая на эти вопросы, Ленин указывал, что первая обязанность тех, кто хочет искать путей к человеческому счастью, иметь смелость признать откровенно то, что «тем и отличается марксизм от старого утопического социализма, что последний хотел строить новое общество не из тех массовых представителей человеческого материала, которые создаются кровавым, грязным, грабительским, лавочническим капитализмом, а из разведенных в особых парниках и теплицах особо добродетельных людей» (7, 37, 409). Значит, новый мир и нового человека можно создать лишь из старого мира и «старого» человека, потому что их не из чего больше создать. Исторической предпосылкой переделки человеческих характеров, привычек, вкусов, идей, идеалов, влечений является система социализма, а воспитующей и организующей силой — рабочий класс и его авангард — Коммунистическая партия.

Ответ на первый вопрос в известной мере уже предваряет ответ на второй вопрос. Если в обществе, преобразованном на подлинно человеческой основе, новыми, то есть высоко нравственными людьми должны и в состоянии стать люди прежней («грабительской») социальной формации, то, следовательно, человека практически можно изменить к

лучшему, «очеловечить» его. Собственно в этом и состоит историческое призвание социализма — переделать человека на истинно человеческий лад, одержать победу над косностью, распущенностью, мелкобуржуазным эгоизмом, недоверием ко всему неличному, государственному и так далее. Это начало переворота более трудного, коренного и решающего, чем свержение буржуазии, переворота, в результате которого человек «может выпрямиться, может почувствовать себя человеком» (7, 35, 196). Ленин отбросил как ложные и вредные буржуазные теории об испорченности, низменности и неизменности человеческой природы. Эти теории порождены идеологическим стремлением оправдать насилие и увековечить господство буржуазии. Человек, напротив, велик и значителен по творческой природе своей и способен в надлежащих условиях проявлять это свое величие. Социалистический гуманизм означает беспредельную веру в творческие силы человека, в созидательную деятельность широчайших народных масс. Эта вера непосредственно сочетается с идеей необходимости и возможности построения социализма и коммунизма.

Кардинальным способом формирования нового человека при социализме является коммунистический труд, соревнование свободных тружеников. Целую программу коммунистического воспитания молодежи Ленин изложил в своей речи на III съезде комсомола. Усвоение всех знаний, накопленных человечеством, победа коммунистического труда, воспитание коммунистической морали должны в результате сформировать новое поколение всесторонне подготовленных людей, которые все умеют делать, людей коммунистического общества.

Принципы марксистско-ленинского гуманизма легли в основу всей практической деятельности Коммунистической партии и Советского государства, а также нашли самое непосредственное отражение и дальнейшее развитие применительно к условиям зрелого социализма в таких исторических документах нашей эпохи, как Программа КПСС, решения XXIV, XXV и XXVI партийных съездов. В них красной нитью проходит мысль о человеке и обеспече-

ния его счастливого развития. Практическое осуществление принципа: «Все для человека, во имя человека» представляет собой гигантский шаг в общечеловеческом развитии *.

Весь опыт строительства социализма и перехода к коммунизму в нашей стране является гуманистическим по своему содержанию и общечеловеческим по значению. В Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду КПСС Л. И. Брежнев отметил, что «важнейший итог прошедшего шестидесятилетия — это советский человек [...], который [...] соединил в себе идейную убежденность и огромную жизненную энергию, культуру, знания и умение их применять. Это — человек, который, будучи горячим патриотом, был и всегда будет последовательным интернационалистом» (21, 87). Данная характеристика советского человека отразила все его существенные черты. Это массовый портрет наших отцов и современников — людей доблестных, отважных и сильных духом. Такими были тысячи и тысячи революционеров, коммунистов, борцов за народное дело, подвижников труда. Они явились живым воплощением ума, совести и чести целой эпохи. Советский человек создал развитое социалистическое общество и соответствующий ему образ жизни и одновременно сам стал порождением этих великих исторических завоеваний. Вместе с новыми общественными отношениями социализма в жизнь пришли и подлинно новые люди, для которых самым характерным, по словам М. Горького, является «героизм на всю жизнь».

Советские люди первыми открыли человечеству путь в будущее и за эту историческую поступь к миру, справедливости и благосостоянию заплатили в Великой Отечественной войне двадцатью миллионами жизней, спасли мировую цивилизацию, они

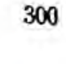
---

* Обстоятельный научный анализ этого процесса в социально-историческом плане дан в таких работах, как «Советский человек» Г. Л. Смирнова (М., 1971), «Социализм и гуманизм» С. И. Попова (М., 1974), «Динамика человеческой жизни» К. А. Абульхановой-Славской (М., 1977), «Социалистический образ жизни и новый человек» (М., 1978), «С чего начинается личность» (М., 1979) и др.

первыми проложили путь в космос, первыми создали новую социально-историческую общность — советский народ, союз свободных и равноправных наций и народов и за сравнительно короткий срок вывели еще недавно экономически отсталую страну на одно из первых мест в мире. Советские люди первыми строят коммунистическое общество. Это многообразие исторического первенства, а также ни с чем не сравнимый масштаб и темпы практических свершений делают советских людей истинно новыми людьми, а каждого человека в отдельности — частицей великого целого — социалистического общества.

Социализм в действии и в его громадных возможностях является практическим опровержением антисоветизма и ревизионизма, отрицающих самый факт существования человека нового, социалистического типа. «Сегодня вопрос о том, можно ли изменить природу человека, уже не вызывает больше дискуссий,— утверждает прогрессивный американский публицист А. Кан, — [. . .] Сама жизнь дала неоспоримый ответ на него [. . .] то, что в течение долгого времени называлось «природой человека», изменилось в Советском Союзе. В этой стране в процессе преобразования общества человек изменяет самого себя. Человек нового склада шагает ныне по Земле» (106, 19).

Великим документом гуманизма зрелого социалистического общества является новая Конституция СССР. Она представляет собой свод социально-гуманистических завоеваний советского народа и программу его развития, а также законодательное воплощение марксистско-ленинской науки о человеке. Конституция гарантирует целостную систему материального и духовного обеспечения гуманизма, систему свобод, прав и обязанностей, подлинное народовластие и демократию, расцвет каждой человеческой личности. В ней в соответствии с коммунистическим идеалом «свободное развитие каждого есть условие свободного развития всех» цель государства определена как «расширение реальных возможностей для применения гражданами своих творческих сил, способностей и дарований, для всестороннего развития личности» (22, 12).



Идея всестороннего развития человека является основным пунктом коммунистического гуманизма. Еще Маркс и Энгельс видели в развитии рабочего от уровня «частичной» личности до уровня всесторонне и гармонически развитой личности путь развития «трудящегося вообще». Именно в достижении этой цели находили они призвание, назначение и задачу человека, высший смысл человеческого бытия. Идея всестороннего развития человека, которая воодушевляла гуманистов всех времен и народов, нашла отражение в сформулированном ими коммунистическом принципе полного осуществления всех собственных способностей и удовлетворения всех разумных потребностей каждого человека. В обеспечении «*полного* благосостояния и свободного *всестороннего* развития *всех* членов общества» (7, 6, 232) видел основную задачу коммунистического строительства и Ленин. Эта великая идея гуманизма является кардинальной идеей Программы КПСС, в которой говорится: «Переход к коммунизму предполагает воспитание и подготовку коммунистически сознательных и высокообразованных людей, способных как к физическому, так и умственному труду, к активной деятельности в различных областях общественной и государственной жизни, в области науки и культуры» (19, 122, 123).

Строительство коммунизма и всестороннее развитие человека являются двумя взаимосвязанными и взаимообусловленными сторонами единого процесса, в котором достигается полное совпадение личных и общественных интересов. Как не может быть и речи о всестороннем человеке без наличия соответствующих материально-технических и социальных условий, так и эти последние не в состоянии успешно прогрессировать при отсутствии всесторонне развитых людей. Всестороннее развитие человека в условиях социализма и коммунизма есть историческая необходимость, закон новой социально-экономической формации.

Важнейшим условием комплексного и всестороннего человеческого развития при социализме является преодоление существенных различий между городом и деревней, умственным и физическим тру-

дом, научно-технический прогресс, специализация с широким культурным кругозором, выбор рода занятий и работы «в соответствии с призванием, способностями, профессиональной подготовкой, образованием и с учетом общественных потребностей», что закреплено в новой Конституции СССР (22, 18), а также свободное время, становящееся основным общественным богатством, пространством для полного человеческого развития.

На социальном уровне гуманистический принцип «человек — цель, а не средство» обоснован в нашем обществе, а на моральном уровне еще нет, ибо не все еще рассматривают другого как самоцель, а не как средство. Пример тому — проявления тунеядства, карьеризма и бюрократизма. Отсюда необходимость идеологического воздействия на сознание каждого человека, постоянное воспитание нравственных установок, победа над существенными врагами социализма, о которых говорил Ленин, это — «коммунистическое *чванство,* безграмотность, взятка» (7, 44, 465).

Формирование всестороннего человека еще не исчерпывает всех задач коммунистического воспитания. Оно дополняется и усиливается гармоническим развитием. Необходимо, сказано в Программе КПСС об этой качественно своеобразной стороне дела, воспитание человека *«гармонически сочетающего в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство»* (19, 121).

Гармоническое развитие человека представляет собой, следовательно, теоретически и практически, особую и очень важную проблему. Она относительно самостоятельна, и ее не следует смешивать с проблемой всестороннего развития при всей их взаимосвязи. Гармоническое развитие предполагает целый круг дополнительных вопросов, требующих специального рассмотрения.

Необходимо, прежде всего, уяснить, что такое *гармония.* В переводе с греческого это — согласие, лад, красота. Гармония является, таким образом, высшим типом внутренней и внешней связи элементов предмета, при котором все части целого взаимно дополняют и усиливают друг друга. Она есть един-

ство в многообразии и многообразие в единстве, правильное отношение частей друг к другу и к целому. Гармония всегда есть согласие разногласного, соединение различного. Ленин писал, выражая свое согласие с Фейербахом, что гармония — это «единство мира», то есть «та взаимная связь, в которой все в природе существует и действует» (7, 29, 51). Гармония — не формальный признак предмета. Она существенна, поскольку представляет собой правильную организацию содержания данной вещи, упорядоченность всей структуры предмета, стройную конструкцию целого, придающую ему устойчивость и законченность. В гармонии заключена целесообразность предмета, его внутренняя необходимость, норма реального бытия, когда нет какого-либо недостатка и «ничего слишком». В ней выражена строгая соразмерность всех частей и целого.

В гармонии проявляется совершенный способ существования и развития предмета. Дисгармония, напротив, есть разлад целого и частей, разобщение предметного строя, внутренняя и внешняя деформация вещи, при которой «сбита» налаженность, нарушено нормальное функционирование системы. В философии гармония понимается как мера — диалектическая связь количественной и качественной определенности в вещах, в математике — как принцип единства множественного, обратная связь, состояние информации в противоположность энтропии, в эстетике — как объективный и всеобщий закон красоты. Чувственно выражаемая и воспринимаемая чувственным же образом гармония всегда рассматривалась в материалистической эстетике в качестве реального проявления прекрасного.

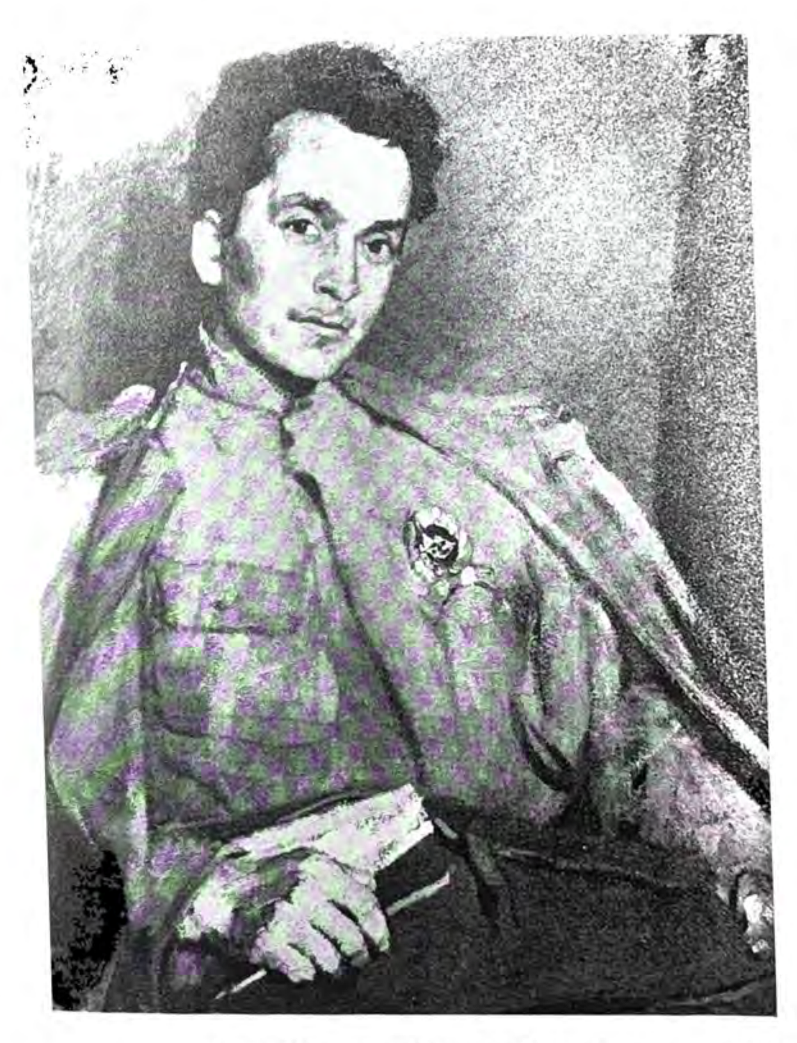
Сказанное означает, что гармония не тождественна многогранности, это совершенное сочетание сущностных элементов человека, высший способ осуществления его всесторонности. Принцип гармонического развития человека есть принцип *эстетический*, то есть принцип человеческого развития *по законам красоты*. Данное обстоятельство раскрывает специфику гармонического развития и важное значение эстетики как науки, изучающей эти законы, для педагогики и всего коммунистического воспита-

ния. Эстетические законы должны быть поняты и практически претворены в их глубочайшем значении на благо каждого человека и общества в целом. Извечное стремление людей к гармоническому бытию необходимо реализовать, как умение «налаживать» свою и окружающую жизнь, возвращать нарушенный ход ее к норме.

Гармоническое развитие предполагает собирание и согласование всех сущностных сил человека в единую систему его жизнедеятельности, развитие человеческих сил, по словам Маркса, «в надлежащих соотношениях» (2, 46, ч. 1, 117), то есть без какой-либо гипертрофии той или иной сущностной силы, способности, потребности, что всегда деформирует, а порой уродует человека, без разрушительных диссонансов или неумеренности в чем-либо. Это слаженный во времени и пространстве процесс развития, в котором разные грани человеческой сущности соподчинены, дополняют и обогащают друг друга. Гармонизация человеческой сущности, чтобы избежать ущербности, должна последовательно осуществляться во все периоды человеческой жизни.

Перед людьми стоят три великие задачи: господство над внешней природой, над собственными общественными отношениями и над самими собой. Гармоническое развитие человека и есть решение этих задач. Например, одержать победу над собой — значит устранить всякий внутренний разрушительный разлад, раздвоение личности, преодолеть слабость, лень и безволие, разрыв между словами и делами, когда понимается все лучшее, а делается худшее, между обучением и производственным трудом, когда умные головы, по словам М. Горького, живут оторванно от умных рук (см.: 58, 74), между фантазией и разумом, способностями и потребностями и т. д. Гармоничность означает именно сознательное построение своей жизни совершенным образом, что требует от индивида определенной программы собственного развития, высокой самодисциплины, взыскательности, а также известных ограничений и внутренних усилий.

В гармонической упорядоченности жизни состоит высший смысл коммунистического воспитания.



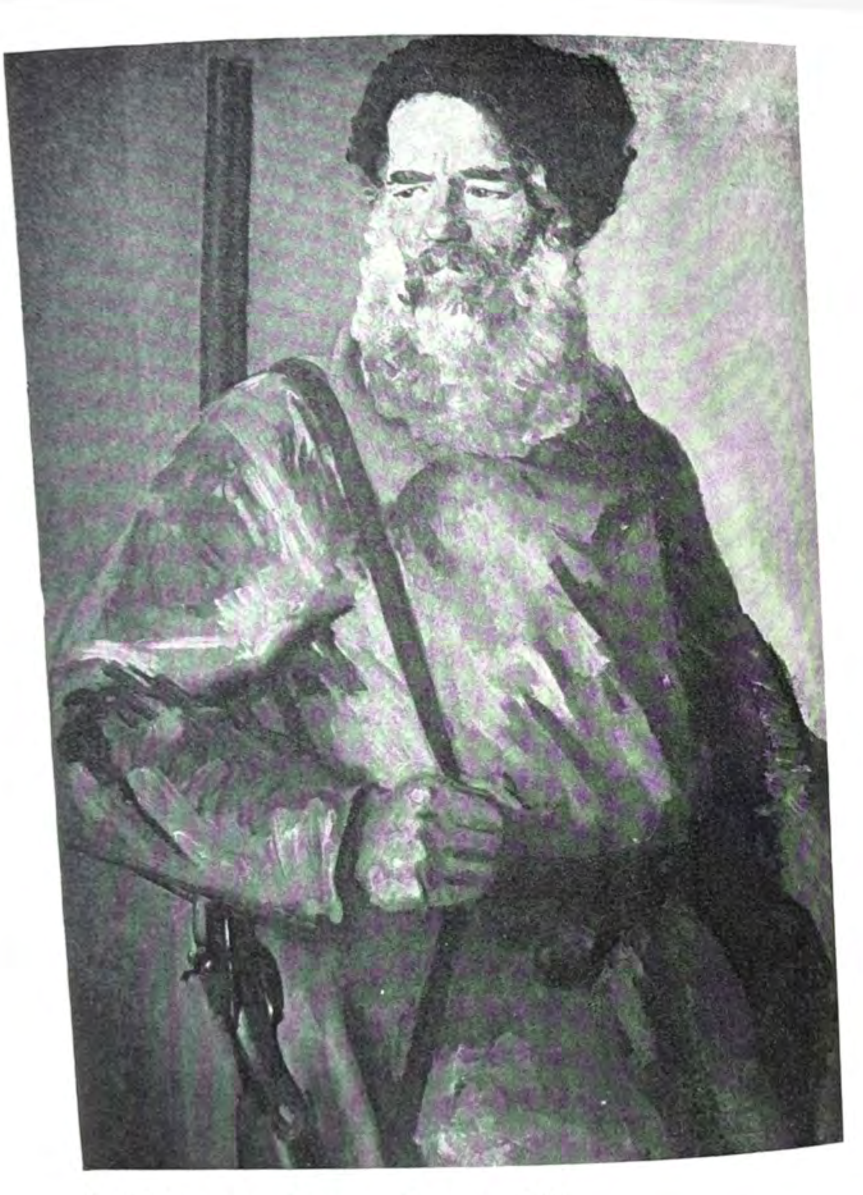
С. В. Малютин. Портрет Д. А. Фурманова. 1922



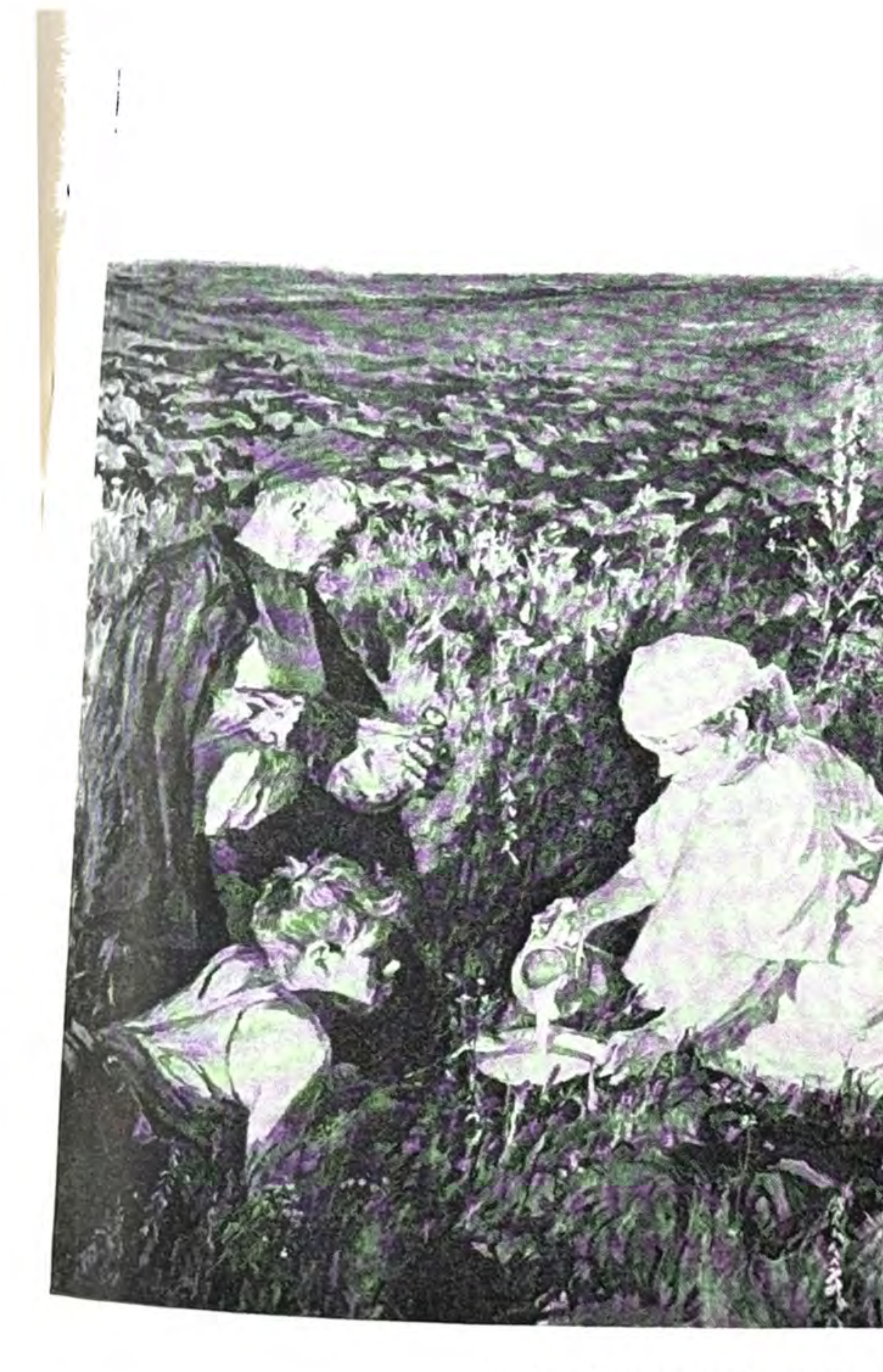
Г. Г. Ряжский. Делегатка. 1927



А. Н. Самохвалов. Девушка в футболке. 1932



С. В. Герасимов. Колхозный сторож. 1933



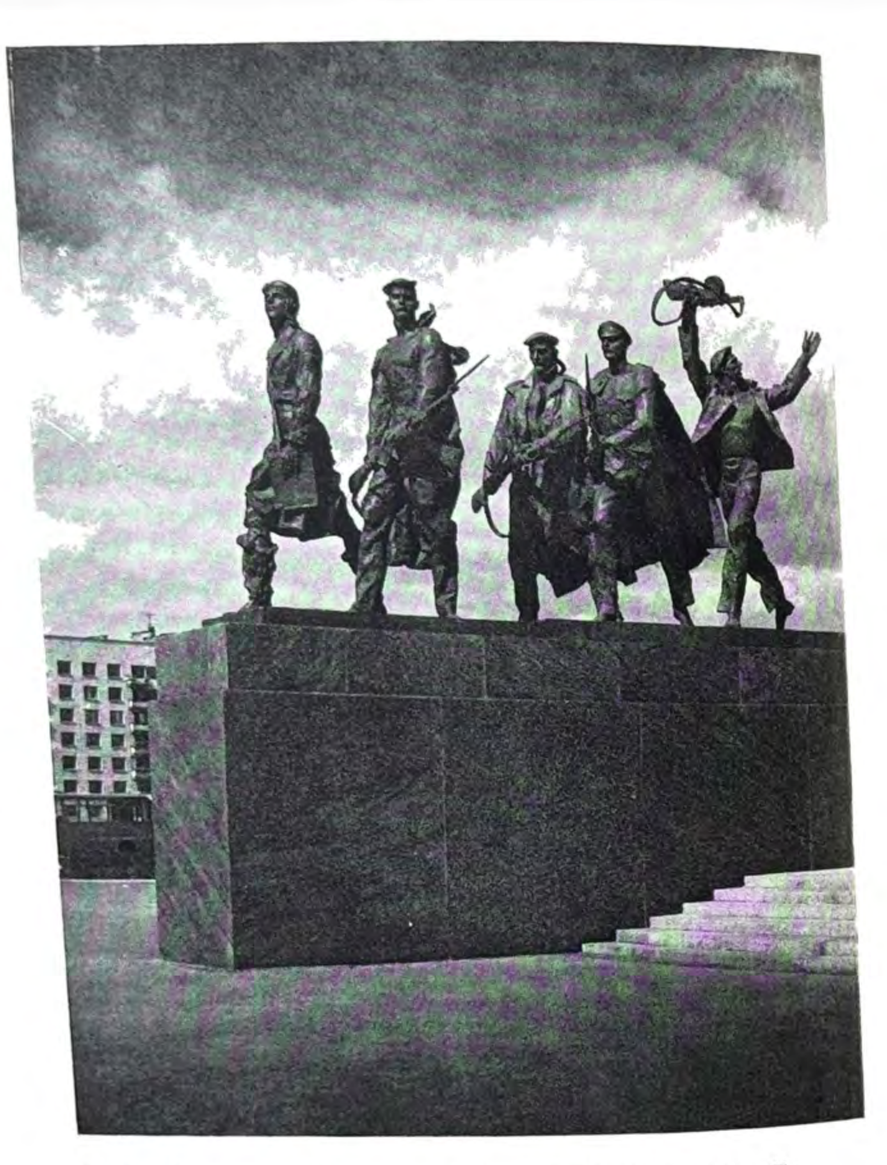
А. А. Пластов. Ужин тр



И. М. Тоидзе. Родина-мать зовет! 1941



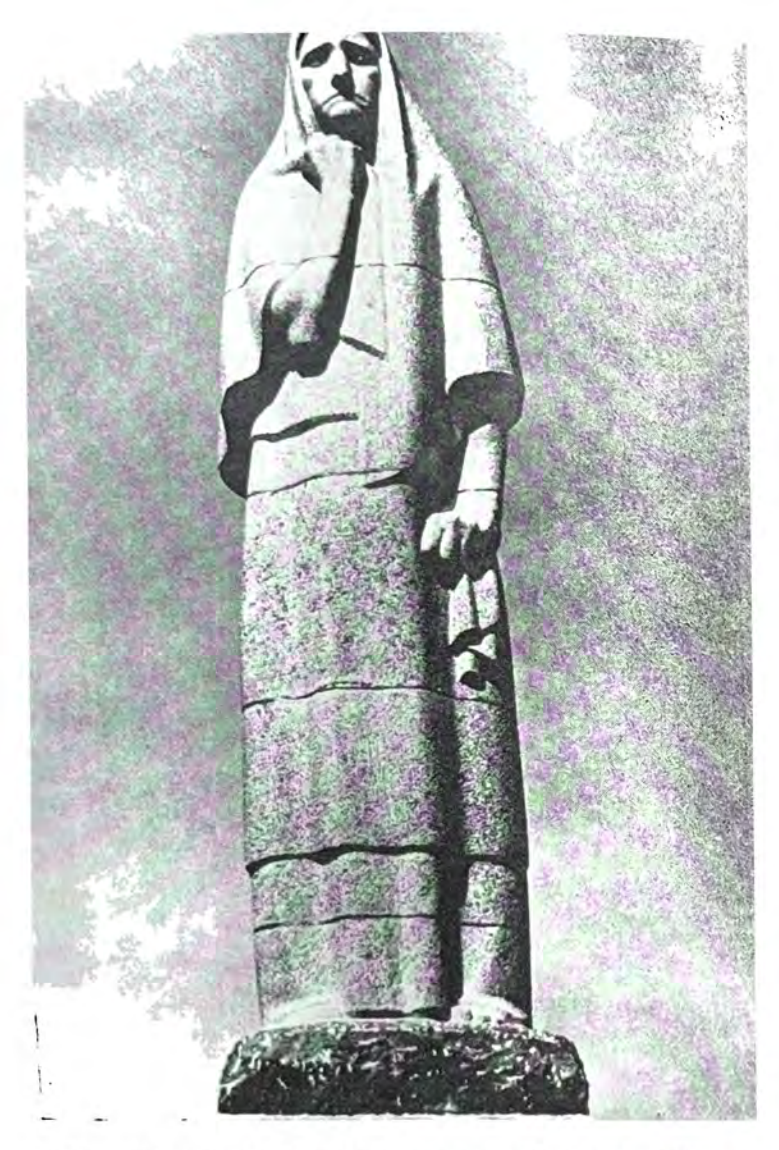
В. И. Мухина. Партизанка. 1942



М. К. Аникушин. Памятник героическим защитникам Ленинграда. 1975. Фрагмент



М. К. Аникушин. Памятник героическим защитникам Ленинграда. 1975. Фрагмент



Г. Иокубонис. Мать. Памятник жертвам фашизма в Пирчюписе. 1960



Е. В. Вучетич. Статуя воина-освободителя в памятнике-ансамбле воинам Советской Армии, павшим в боях с фашизмом. Берлин. 1946—1949



Б. И. Пророков. Мать. Из серии «Это не должно повториться». 1958—1959

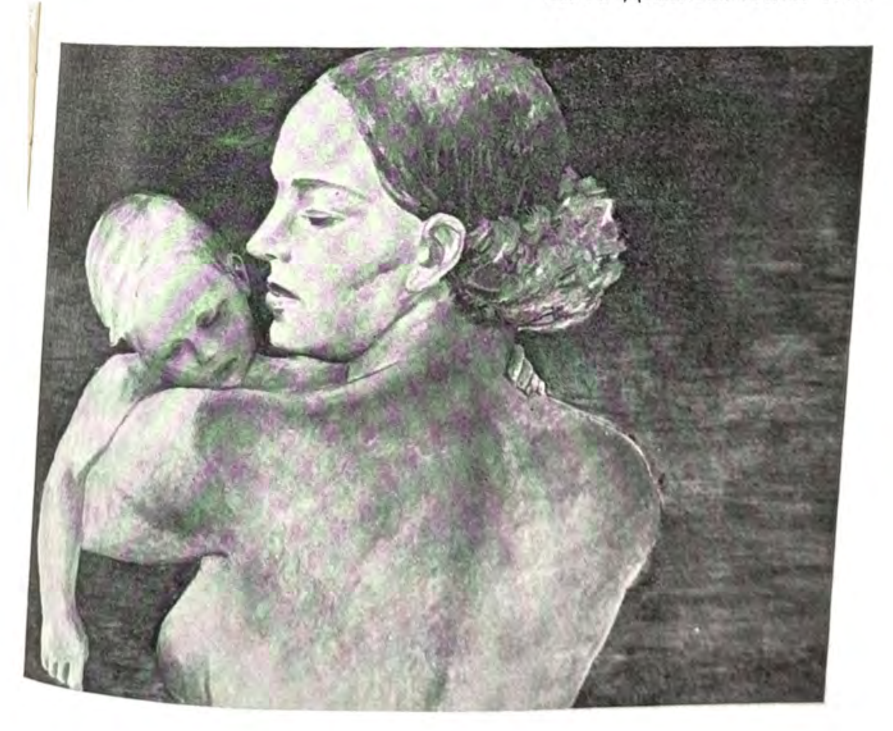
А. А. Мыльников. Прощание. 1975





К. С. Петров-Водкин. Петроград. 1918 год. 1920

А. А. Дейнека. Мать. 1932





В. И. Иванов. Полдник. 1967

Если победу над природой, справедливо пишет В. П. Тугаринов, одерживала вся мировая техническая цивилизация, если победу над своими общественными отношениями одерживает теперь вся мировая социалистическая система, то победа человека над самим собой «может реально решаться только в условиях социализма и коммунизма» (137, 5) и при активности каждой данной отдельной личности. Эта победа оказывается самой трудной и самой специфически коммунистической. «Рабочий класс завоевал природу,— писал Маркс,— теперь он должен завоевать человека» (2, 10, 123).

Такое завоевание означает, прежде всего, достижение *гармонии духа и тела,* господство человека «как над силами так называемой «природы», так и над силами его собственной природы» (2, 46, ч. 1, 476). Необходимо преодоление на деле того противоестественного разрыва между духом и телом, который так часто и разрушительно сопутствовал человечеству в прошлом. Эта задача во всем ее объеме исключительно сложна и трудна. Здесь имеется в виду известное равновесие, практическое согласие этих всеобщих начал человеческой сущности, а также гармоническое развитие каждого из них — духовного и телесного. Физическое совершенствование человека, сочетающееся с высокой образованностью, широкой культурой, с трудолюбием, благородством и чувством гражданского долга, включает в себя атлетическое развитие и здоровое состояние тела в течение всей жизни. Физическая культура не только сохраняет самое ценное богатство человека — его здоровье, но и ликвидирует многие диссонансы старости и преждевременного одряхления организма. Для нас остается непреходящей старая истина: в здоровом теле — здоровый дух.

Преодоление вражды между духом и плотью, а также аскетизма и идеализма, гнушающегося чувственного бытия как такового, является решением одной из важнейших дилемм истории, которая была, по словам Маркса, «подготовкой к тому, чтобы *«человек»* стал предметом *чувственного* сознания» (1, 596). Для этого надо вполне удовлетворить в качестве истинно человеческих не только потребно-

сти духа, но и все проявления естественной, чувственной, физической потребности. Коммунизм и есть поэтому «завершенный натурализм, =гуманизму, а как «завершенный гуманизм, = натурализму» (1, 588). Данное определение является одним из важнейших в учении Маркса о коммунизме. Вырывать из него одну часть, касающуюся гуманизма, отделяя ее от другой, органически связанной с ней (что чаще всего и делается),— значит ровным счетом ничего не понять и не принять в этом определении. Хотя мысль здесь предельно ясна: коммунистический гуманизм есть не что иное, как полное развитие «природных основ» человека, его самоосуществление в единстве духовных и физических сил. Такой коммунизм существенно отличается от всех других идеализированных, вульгаризированных и мистифицированных «коммунизмов», а также от всевозможных абстрактно-гуманистических, религиозных, сентиментальных и тому подобных представлений о коммунизме.

Без категории «завершенного натурализма» нельзя понять специфический характер, существенно иной смысл, глубину и полноту коммунистического гуманизма. Маркс совершенно не случайно поставил знак равенства между завершенным натурализмом и гуманизмом, с одной стороны, и завершенным гуманизмом и натурализмом — с другой. Коммунистический гуманизм тем, прежде всего, отличается от всех других «гуманизмов» абстрактного, анархического, буржуазного, идеалистического толка, что он включает в себя «натурализм», вытекает из него, то есть означает не просто уважение к «природным основам» человека, а реальную борьбу за их развитие. Коммунистический гуманизм потому и является завершенным гуманизмом, что последовательно проводит в жизнь «натурализм» как действительное присвоение человеком всей своей человеческой сущности. При коммунизме, писал Энгельс, станет невозможным «бессмысленное и противоестественное представление о какой-то противоположности между духом и материей [...] душой и телом, которое распространилось в Европе со времен упадка классической древности и получило наивыс-

шее развитие в христианстве» (2, 20, 496).

Марксистско-ленинская концепция гармонического развития личности исходит из признания единства труда, обучения и гимнастики, из признания массового спорта, физической культуры как источника здоровья, бодрости, собранности, красивой осанки и походки, умения владеть своим телом. Эта идея нашла свое отражение в Программе нашей партии, где говорится об обеспечении воспитания «физически крепкого молодого поколения с гармоническим развитием физических и духовных сил» (19, 393). Данная задача широко решается сегодня в нашей стране на практике. Гармония духа и тела есть залог долголетия и счастливой жизни.

Если аскетизм и вообще преимущественное развитие духа в ущерб естественным влечениям есть одна из форм уродования человека, то столь же ограничивающей и даже разрушительной является другая крайность, когда неумеренными становятся потребности в еде, питье, сне, половом общении. Ограниченность одними соображениями материального достатка, невоздержанность в пристрастиях плоти, тунеядство, привычка к легкой жизни за счет других духовно опустошают людей, снижая их бытие до убожества биологического существования. Это один из старых, но, к несчастью, еще не преодоленных диссонансов человеческой жизни.

Социальных причин такой исковерканности бытия, мещанского или паразитического способа жизни отдельных людей разных возрастов и положений в нашей стране нет, сколько бы их ни выискивали, ибо, действительно, созданы все необходимые условия, материальные и духовные, для того, чтобы каждый человек жил и утверждал себя истинно как человек.

Не объясняет ничего в данном вопросе и аргумент о так называемой «слабой природе» человека, ибо природа человека, как убеждает жизненный опыт миллионов наших же современников, могущественна и активна. Она обладает громадным запасом энергии и творческих сил. Причина лени, жадности, распущенности и неумеренности кроется не в природе человека, а во всей совокупности упу-

щений и сбоев в родительском, школьном и общественном воспитании. Опыт А. С. Макаренко давно уже классически доказал, что систематически и правильно поставленные трудовое и нравственно-политическое воспитание в коллективе способно преодолеть в человеке все разрушительные «слабости» и отвратительные привычки, то есть помочь ему одержать победу над собой, преодолеть неприготовленность к разумной деятельной жизни, спрограммировать перспективы своей жизни в масштабах перспектив страны и народа, возвыситься, таким образом, до жизненного положения деятеля и гражданина, привести все свое бытие в состояние полной гармонии. Коммунистическое воспитание есть и должно быть на каждом шагу истинно человеческим жизнестроением.

Гармоничной должна быть связь человека с внешней природой. Имеются в виду отношения, свободные от религиозного и экономического отчуждения. Коммунизм, говорил Маркс, начинается с понятия природы как сущности. «[...] упразднение частной собственности означает полную *эмансипацию* всех человеческих чувств и свойств» (1, 592). Речь идет здесь об освобождении человека от ложного чувствования природы, от сложившегося в феодальном и капиталистическом обществе способа воспринимать вещи мистифицированно или только экономически, то есть наслаждаться их стоимостным бытием, а не внутренне присущими им свойствами; речь идет о полном избавлении от социальных факторов, порождающих суррогаты эмоционального восприятия природы, устранении всех шор, мешающих правильно видеть мир, ликвидации того кривого зеркала чувств, которое вызывало у людей эмоциональную атрофию, эмоциональную недостаточность или искалеченность. Коммунизм освобождает чувства человека от плена всевозможных разрушительных сил, порождающих эмоциональное убожество. Он превращает чувства из грубых и ложных в действительные человеческие.

Коммунизм как человеческий способ существования вещей для человека и отношения человека к вещам возвращает людям и предметам природы их

индивидуальность, что означает принципиально новую интеллектуальную и эмоциональную ориентацию человека в мире, подлинное очеловечивание чувств человека. Данные отношения, писал Маркс в «Капитале», выражаются «в прозрачных и разумных связях [...] с природой» (2, 23, 90). Гармоническое развитие человека и предполагает формирование таких прозрачных, разумных связей, а следовательно — преодоление эмоциональных стереотипов старого общества, равнодушного, своекорыстного и разрушительного отношения к природе. В результате достигается воспитание *«богатого и всестороннего, глубокого во всех его чувствах и восприятиях* человека» (1, 594). Процесс научения человека правильному, сильному и разнообразному чувствованию мира есть сложный, трудный и длительный процесс, но вполне закономерный для социалистического общества процесс достижения духовного единства с природой. «Еще первые социалисты,— говорил Л. И. Брежнев,— считали, что важной чертой общества будущего явится сближение человека с природой [...] природа не утратила для нас своей огромной ценности и как первоисточник материальных благ, и как неиссякаемый источник здоровья, радости, любви к жизни и духовного богатства каждого человека» (13, 33).

Гармоничное отношение людей к природе означает, далее, *господство над силами природы,* ее практическое освоение. Величайшие научные открытия нашего века, выход в космос и исследование мирового океана неизмеримо, против прежнего, раздвинули внешний и внутренний взор нашего современника, изменив во многом способ его мышления и само миропонимание. Поскольку последнее стало качественно иным и необычайно широким, человек осознал себя представителем всей Вселенной. Эта мысль о своем месте в общей системе мироздания стала существенным элементом нашего самосознания. Она, с одной стороны, питает убеждение в величии человеческого разума, его дерзновений и отваги, а с другой — удерживает человека в границах трезвого суждения на свой собственный счет. Такое самосознание вполне соответствует положе-

нию человека во всем материальном мире, где он лишь частица бесконечно великого материального единства, но такая частица, которая является действительно «озаряющей» все мироединство.

Современная научно-техническая революция представляет собой новый уровень и новый тип связей человека с природой, сферу приложения его универсальных способностей. Она поставила человека лицом к лицу со всей природой, обновила мир его духовного богатства, открыла ему такие широчайшие горизонты, что посредством всей информации и своего практического опыта человек усваивает содержание вселенского масштаба. Ему теперь надо удваивать свои знания каждые восемь — десять лет. Никогда еще в истории человек так не проникался природой, и никогда природа не раскрывала человеку с такой полнотой строение вещества, гармонию и безбрежность своих законов. Коммунизм открывает широчайший простор овладению силами природы и как следствие — субстанциональному развитию человека. Уже теперь достижения научно-технической революции все более органично соединяются с преимуществами социалистической системы хозяйства. Логика исторического прогресса именно такова: одержав великие победы над природой, люди превзойдут уровень своего прежнего развития.

Современная научно-техническая революция порождает, однако, и отрицательные последствия. Загрязняется и омертвляется природа, со всей драматической очевидностью нарушается обусловленный ею ритм человеческого существования; создаются физические и психические перегрузки, интенсивностью передвижения и общения настолько уплотняется время, что это приводит к нарушению многих человеческих функций. Отсюда проистекает необходимость преодолеть кризис адаптации человеческой природы, установить социальный всеобщий контроль над преобразованием природы, ибо для гармонии человеческого бытия необходимо сохранить как ее основу и предпосылку гармонию в самой природе, к которой человек приспособлен естественно-исторически. В настоящее время во всем

мире и, прежде всего, в Советском Союзе ввиду социальных преимуществ и гуманистического характера социалистической системы отыскиваются действенные пути сохранения природы для человека. В полной мере эту задачу может решить только глобальное коммунистическое общество.

Эту норму бытия невозможно достичь, не уничтожив до конца разлад между *человеком* и *обществом*, дисгармонию в самих общественных отношениях и общественном производстве, не преодолев разрыва между человеческим прошлым и настоящим, между настоящим и будущим. В стихийно складывающихся классовых обществах гармоническое развитие человека полностью никогда не могло быть достигнуто, потому что этот разлад и разрыв составлял самую их историческую сущность. После того как в нашей стране были ликвидированы социальные антагонизмы, вековечная вражда между людьми и разорванность человеческой сущности, социалистический строй открыл неограниченные возможности сочетания общественной сущности человека и человеческой сущности общества, личных и общественных интересов, создал условия для солидарного свободного развития людей всех поколений, наций и народностей. В корне изменяя действительность, говорил Ф. Э. Дзержинский, надо понимать и строить жизнь во всей ее полноте, то есть жить по-человечески, широко и всесторонне. Революция видит выход «в идее жизни, базирующейся на гармонии [...] охватывающей все общество, все человечество» (140, 17). Большим препятствием на пути к этой гармонии — личной и общественной — стоит индивидуализм в сознании, чувствах и поступках людей. По тому, в какой мере преодолен индивидуализм, можно судить о том, насколько коммунистичным, то есть истинно человеческим является бытие человека. Нельзя достичь гармонии в собственной жизни, противопоставляя себя коллективу, обществу.

Гармонию во всех основных сферах человеческого бытия Маркс называл коммунистическим преодолением противоречий между человеком и человеком, человеком и природой, подлинным решением спора

между индивидом и родом, существованием и сущностью, между свободой и необходимостью (см.: 1, 588). Но такое развитие было бы неверно представлять себе в виде идиллического процесса теперь и в будущем. Противоречия остаются, как вечные спутники человека. Они лишь утрачивают характер антагонизма в отношениях между людьми. Процесс человеческого жизнеутверждения не исключает трудностей, конфликтных коллизий и борьбы вплоть до трагедий. Имеются в виду не только трагедии людей в борьбе с природой, трагедии физической смерти, но и трагедии, например, неразделенной любви. «Если ты любишь,— писал Маркс,— не вызывая взаимности, т. е. если твоя любовь как любовь не порождает ответной любви, если ты своим *жизненным проявлением* в качестве любящего человека не делаешь себя *человеком любимым*, то твоя любовь бессильна, и она — несчастье» (1, 620).

Существенная особенность гармонического становления человека при социализме и коммунизме состоит в том, что оно включает в качестве своего исходного пункта *развитие человека как творческой, производительной силы*. Отсюда вытекает требование соединить обучение с производственным трудом. Включенность творческого трудового развития в сущностную систему человека чрезвычайно важна потому, что оно самым действенным образом связывает человека с внешним миром и другими людьми, лежит в основе человеческого развития в целом. Творческое начало в труде и вообще в какой-либо сфере деятельности формирует человека не только целостным, но и значительным индивидом, преодолевает дилетантизм. Надлежащие пропорции в соотношении человеческих сущностных сил не исключают, а, напротив, предполагают углубленность развития и творческую сосредоточенность на чем-либо одном. Основоположники марксизма не раз подвергали критике поверхностную гармоничность развития, не идущую дальше похвальной общей осведомленности, подражания хорошим образцам, но не обнаруживающую ничего глубокого и самобытного в человеке. Так, Энгельс писал об английском полководце А. Веллингтоне: «Он велик в своем роде, а

именно настолько велик, насколько можно быть великим, не переставая быть посредственностью. Он обладает всеми качествами солдата; они все соразмерно и замечательно гармонически развиты; но именно эта-то гармония и мешает каждому отдельному из этих качеств достигнуть истинно гениального развития». Поэтому Веллингтоном не были нанесены «гениальные удары решающего значения» (2, 27, 214). Труд и творчество избавляют человека от этой гармонии посредственности.

Решающим фактором гармонического развития является нравственная чистота и высота человека. Без этого все другое теряет смысл. Мораль и есть собственно человеческая связь индивида с другими людьми и всем миром. Добро, любовь, дружба суть гармонические узы, соединяющие людей, скрепляющие человеческую жизнь. К числу важнейших компонентов человеческой гармонии относится и духовное богатство. Сюда входит, помимо этического, также интеллектуальное и чувственное богатство человека. Чтобы для достижения блага сбалансировать свои сущностные силы, необходимо *примирить сердце и разум.* Без духовной красоты прогресс разума не приносит людям подлинного счастья. «Развитие человека с некоторых пор идет криво,— указывал М. Горький,— развивается ум наш и игнорируются чувства [...] Нужно, чтобы интеллект и инстинкт слились в гармонии стройной, и тогда, мне кажется, [...] все, что окружает нас, будет ярче, светлее, радостнее. Верю, что это возможно. Людей умных, но не умеющих чувствовать, не люблю. Они все злые, и злые низко» (54, 28, 101). Бесчувственность часто оборачивается бесчеловечностью, порождает жестокость. И чем богаче интеллект, тем страшнее, изобретательнее бывает бесчеловечность. Фашизм, милитаризм и многие другие изуверские явления XX века осуществлялись «образованными дикарями». Образование еще не делает человека подлинно человеком, и вопрос, следовательно, не в том только, чтобы сделать каждого человека образованным, а в том, чтобы воспитать его интеллигентным, по-настоящему культурным, эмоционально богатым человеком. Без этого не может быть достигнута гармо-

ния и полнота бытия. Наука может очень многое, но далеко не все. Еще больше из того, что придает смысл жизни, находится за пределами науки и недоступно ей.

Выдающийся советский педагог В. А. Сухомлинский считал, что один из основных критериев, по которым можно определить, насколько хороша школа, заключается в том, как она учит детей чувствовать. Он требовал облагораживания мыслей чувствами, одухотворения познания трепетом чувств. «Серьезную опасность,— писал он,— представляет отставание чувств от знаний. А это нередко в школе бывает, знают подростки много, а глубоко чувствовать не умеют» (131, 294). Вопрос в смысле истинно человеческом должен стоять так: не физик или лирик, а физик и лирик одновременно, совместно. Сама жизнь все более вносит коррективы в концепции голого рационализма. После того как спал кибернетический бум, неизмеримо возросла тяга молодого поколения людей в нашей стране к гуманитарному образованию, а также само понимание важности этой ничем не заменимой ценности.

Связующим и возвышающим элементом всего гармонического развития человека является *эстетическое воспитание*. Это не только одна из форм воспитания, без которой не может быть и речи о всесторонности, а следовательно и гармоничности развития, но и такая форма, которая организует развитие и совершенствует все человеческое бытие.

Эстетическое воспитание означает воспитание эстетического вкуса, то есть умения понимать и чувствовать прекрасное всюду, где его только можно найти, а также потребность наслаждаться им и созидать прекрасное. Это, следовательно, большая духовная производительная сила человека, охватывающая не только искусство, но и всю человеческую жизнь. Как эстетическая ориентация в мире и одновременно творческая сила вкус есть собственно богатство и гармония человеческого духа, способность «правильно радоваться» (Аристотель). Он охватывает особую область духовной жизни, включающую в себя непосредственное восприятие красоты мира, воображение, мысль, чувство и действие, чего в та-

кой совокупности нет во всех других формах общественного сознания.

Понимание ценностей искусства и красоты мира достигается постоянным и страстным приготовлением к этому, опытом эстетического восприятия, в результате чего человек не только духовно обогащается и возвышается, но и все его другие внутренние силы обретают дополнительную мощь. «Полнота жизни человека,— писал В. Г. Белинский,— должна состоять в равномерном участии всех сторон его нравственного существа. В мысли без чувства и в чувстве без мысли видны только порыв к сознанию, но еще не сознание» (33, 12, 455). Весьма поучительным в этом отношении является жизненный опыт Ч. Дарвина, который в молодости с наслаждением увлекался разными искусствами, но потом, увлекшись научной систематикой, потерял вкус к поэзии, живописи, музыке и отчасти — к красивым картинам природы. «Эта странная и достойная сожаления утрата высших эстетических вкусов», с сожалением писал он, привела к тому, «что мой ум стал какой-то машиной, которая перемалывает большие собрания фактов в общие законы [...] И если бы мне пришлось вновь пережить свою жизнь, я установил бы для себя правило читать какое-то количество стихов и слушать какое-то количество музыки по крайней мере раз в неделю; быть может, путем такого постоянного упражнения мне удалось бы сохранить активность тех частей моего мозга, которые теперь атрофировались. Утрата этих вкусов равносильна утрате счастья и, быть может, вредно отражается на умственных способностях, а еще вероятнее на нравственных качествах, так как ослабляет эмоциональную сторону нашей природы» (цит. по: 88, 10—11).

Умение находить гармонию в жизни и вносить гармонию в жизнь, преображая в красоту все, начиная с рабочего места и собственного костюма и кончая областью разнообразных человеческих отношений, есть великое человеческое умение. «Личность,— писал Энгельс,— характеризуется не только тем, *что* она делает, но и тем, *как* она это делает» (2, 29, 492). Вот это «как» во многом зависит от

эстетического вкуса, воспитанного в человеке. Именно вкус вносит изящество во все дела и начинания, гармонизирует жизнь, шлифует человеческое существование. «Уметь ходить, уметь стоять, говорить, уметь быть вежливым,— утверждал А. С. Макаренко,— это не пустяк» (161, 2—1972, 173). Вкус совершенствует все другие способности и формы человеческого бытия. Мировоззрение и наука в союзе с красотой и пониманием красоты обретают новое качество, поднимаются на несравненно более высокий уровень культуры. Благодаря эстетическому вкусу они получают известную завершенность в самих себе. Всякая деятельность, пронизанная эстетическим смыслом, носит более творческий характер и доставляет человеку неизмеримо большее удовлетворение. Утверждая, что человек, лишенный эстетического чувства, стоит на ступени животного и что это чувство есть условие человеческого достоинства, основа добра и справедливости, В. Г. Белинский писал: «только при нем возможен ум, только с ним ученый возвышается до мировых идей, понимает природу и явления в их общности: только с ним гражданин может нести в жертву отечеству и свои личные надежды и свои частные выгоды; только с ним человек может сделать из жизни подвиг и не сгибаться под его тяжестью. Без него, без этого чувства, нет гения, нет таланта, нет ума — остается один пошлый «здравый смысл», необходимый для домашнего обихода жизни, для мелких расчетов эгоизма» (34, 1, 220). Умение все делать под влиянием прекрасного является фактором, имеющим колоссальную ценность в человеческом развитии.

Извечное стремление человечества к красоте и гармонии находило и в еще большей мере должно находить свое широкое осуществление в труде. Развитой вкус как программа жизни и духовный уровень практического действия, эстетизация всего труда суть важнейшие условия гармонического развития человека и человеческого прогресса вообще. В результате классового разделения труда красота и труд развивались неравномерно и в высшей степени противоречиво. Их союз исторически выступал или в ограниченной форме, или оказывался совер-

шенно разорванным, что означало на деле разорванность самой человеческой сущности. Острее всего это противоречие проявилось в эпоху развитого капитализма, когда возник своего рода антагонизм труда и красоты. Нажива и всеобщее отчуждение сделали их несовместимыми, в людях была убита способность художников и творцов. Капитализм поощряет сегодня красоту в производстве, что находит свое практическое отражение в развитии дизайна, но в социальной основе этой тенденции лежит, прежде всего, жажда наживы, торгашеский дух частного предпринимательства. Это обстоятельство определяющим образом влияет на самый характер технической эстетики в буржуазном мире и весьма противоречивый способ ее развития, ибо, как справедливо пишет в этой связи дизайнер Р. Мальдонадо (ФРГ), «трудно внести гармонию в общество, которое не заинтересовано в ней» (159, 7—1964, 22).

Наша революция освободила труд социально и эстетически. Она воссоединила труд с красотой, возвратив свойственный вообще его природе эстетический характер. Уничтожив буржуазное разделение труда, социалистическая революция восстановила не только *человеческое единство труда и красоты*, но и единство таких сущностных сил человека, как его практическая и эстетическая способности. Производственно-эстетическое развитие не отдельных «спецов», а каждого человека означает новый уровень и новый масштаб человеческого прогресса. Красота в качестве существенного признака освобожденного труда была понята и начала внедряться в жизнь, в практику сразу же после Октября. Уже в принятой в 1918 году декларации о единой трудовой школе говорилось о необходимости специального и массового развития в труде эстетических способностей рабочих и крестьян, потому что такое воспитание «расширяет возможность наслаждаться красотой и создавать ее. Трудовое и научное образование, лишенное этого элемента, было бы обездушенным, ибо радость жизни в любовании и творчестве. Это есть конечная цель и труда, и науки» (16, 266, 267). Формировалась, таким образом, целая программа эстетического обновления жизни. Осмысливая осно-

вы труда и всего своего социалистического бытия, победивший народ сразу же выдвинул в качестве важнейших, фундаментальных требований требование красоты и радости как истинно человеческого содержания своей жизни и деятельности. Радостным должен быть человек и все, что его окружает.

Эстетизация всей жизни и производства была сформулирована как одна из важнейших задач коммунистического строительства. В Программе КПСС сказано: «Партия будет неустанно заботиться [...] об эстетическом воспитании всех трудящихся, формировании в народе высоких художественных вкусов и культурных навыков. Художественное начало еще более одухотворит труд, украсит быт и облагородит человека» (19, 130). Здесь глубоко и верно выражено значение для человека эстетической культуры вообще. Она *одухотворяет, украшает* и *облагораживает* человеческую жизнь, придавая ей высший смысл. Что же касается коммунистического труда, то его особое достоинство и гуманистический характер заключаются в том, что он непременно эстетически обусловлен. Это такой труд, который насыщен красотой в самом его процессе, в условиях (производственная среда) и в его результатах. Эстетическое качество всего коммунистического труда характеризует его как закон. Вне этой характеристики коммунистический труд не может быть понят и раскрыт в его сущности, сколько бы ни говорилось о всех его других преимуществах и показателях. Победа коммунистического труда означает не только высшую его производительность и сознательность, но и высшую его красоту, когда каждый труженик выступает как художник в своем деле. Наши успехи в этом отношении значительны, но в данной области пока больше нерешенных задач, чем решенных. Предстоит еще огромная работа по развитию общей технико-эстетической культуры. Необходимо поднимать и поднимать эстетическую «целину» производства, мобилизуя весь веками накопленный в народе вкус и совершенствуя его практическую реализацию до уровня современных мировых эстетических стандартов. Это самая трудная часть дела, ибо речь идет о подъеме эстетической культуры всех

тружеников и о практической «отдаче» вкуса. Научение красоте становится, таким образом, важнейшей государственной задачей, от решения которой зависит человеческое развитие и успешное продвижение к коммунизму. Высказывая свою абсолютную убежденность в том, что коммунизм решит и эту задачу, Ленин еще на заре Советской власти говорил, что дело идет «об открытии дверей перед таким общественным строем, который способен создать красоту, безмерно превосходящую все, о чем могли мечтать в прошлом» (цит. по: 90, 34).

Коммунистическое общество есть в сущности своей гармонически организуемое в разных своих частях и в целом общество. Оно должно преобразить в красоту все: производство, отношения между людьми города и села, быт, человека. Это истинно царство красоты, эра красоты. Поскольку строить прекраснейшее общество надо со знанием дела, то, следовательно, красоте необходимо учиться всем и каждому. Развитой эстетический вкус должен стать составной частью квалификации всех строителей коммунизма. Воспитание, и в частности эстетическое, необходимо налаживать повсеместно и самым серьезным образом, ибо всякое промедление в этом деле, говорил Ленин, есть «ужасное преступление с точки зрения счастья подрастающего поколения, равносильное расхищению богатств Советского государства, которое должно превратиться в коммунистическое общество. В этом кроется опасность» (8, 665).

Если красота не в состоянии «спасти мир», как на это надеялись многие гуманисты прошлого, то в новых социальных условиях она способна *обновить* жизнь и *возвысить* человека. Чувство прекрасного вносит мир в человеческое сердце. Красотою люди объединяются. Вкус поэтому всегда роднится с моралью. Издревле люди видели в единстве нравственного и эстетического начал основу человеческого счастья. Этот принцип сохраняет и для нас все свое жизненное значение. То, что в этике есть добродетель, в эстетике — красота. Эстетика подлинно есть этика будущего. Без эстетического развития человека нельзя осуществить всех задач по коммунисти-

ческому воспитанию. Оно есть органичная составная часть всего становления нового человека.

Одной из форм эстетического воспитания является *художественное* воспитание. Оно представляет собой развитие художественного вкуса, то есть способности понимать прекрасное в искусстве, желать его и создавать. Это не только путь интенсивного духовного обогащения и возвышения, но и наиболее действенный способ для каждого человека реализовать свою сущность художника в самодеятельности или в профессиональном искусстве. Только благодаря художественной образованности людей гуманистическое содержание искусства становится могучим духовным фактом общественной жизни и прогресса.

Эстетическое и художественное воспитание является необходимым условием гармонизации всей человеческой жизни, показателем растущего коммунистического самосознания нашего общества. Вкус направлен не только вовне, но и на самого человека. Вкус соединяет наши сущностные силы, регулирует их соотношение, формирует гармоническим образом собственное бытие человека, структуру всей его природы. Он выступает синтезирующим началом, центральным связующим пунктом в системе этих сил. Только человек, обладающий эстетическим вкусом, способен творить собственное бытие по законам красоты. Гегель точно определял вкус как «*субъективное* художественное произведение, то есть формирование самого человека» (48, 8, 226).

Гармоническое развитие человека как одна из сложнейших и труднейших задач нуждается в единой и всесторонне разработанной системе коммунистического воспитания, в которой были бы охвачены и соподчинены все грани человеческого существа в их последовательном развитии и которая практически функционировала бы именно как система. В разработке такого генерального плана коммунистического воспитания важное место должно занять эстетическое воспитание. Развитой вкус гармонично объединяет все формы воспитания, внося в них эстетическое начало. Педагогика по необходимости сближается теперь с эстетикой. Она долж-

на уметь формировать всестороннего и гармонического человека как постоянную действительность строящегося коммунизма. Уже в прошлом эстетика занимала значительное место в теориях человека, потому что эстетическое отношение как одно из детерминирующих человека отношений всегда значительно шире и масштабнее, чем, например, политические, нравственные и другие отношения. Эстетические отношения охватывают не только общественную жизнь, но и весь мир. Поэтому велик их удельный вес для человека. Эстетику человек интересует как целостное существо. При коммунизме роль эстетического фактора в системе «человек» неизмеримо повышается в связи с задачей гармонического развития, то есть формирования *совершенного, прекрасного* человека. Эстетика выступает здесь как всеобъемлющий концепт и заключительное звено в становлении коммунистического человека.

Широко известна гуманистическая мысль А. П. Чехова, утверждавшего, что в человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли. Эта красота как достижение зрелости и полного обнаружения человеческой сущности будет по мере движения к коммунизму все более приобретать классическую форму своего проявления. Говоря о благоговейном изумлении совершенными людьми и выражая безграничную веру в силы и разум человека, М. Горький устами своего героя в романе «Мать» следующим образом выразил понимание прекрасного человека нового мира: «Тогда будут жить в правде и свободе для красоты, и лучшими будут считаться те, которые шире обнимут сердцем мир, которые глубже полюбят его — лучшими будут свободнейшие — в них наибольше красоты! Велики будут люди этой жизни».

Всестороннее и гармоническое развитие личности составляет *смысл* человеческого существования. Практически решается, таким образом, вечно волновавший людей вопрос: для чего они родятся и во имя чего живут? Гармония всесторонности дает человеку полное удовлетворение своим бытием, а лишь состояние удовлетворенности формирует жизнь как радость. Именно в связи с этим кругом

кардинальных вопросов человеческого развития основоположники марксизма разработали с коммунистических позиций свое учение о подлинном *наслаждении жизнью как ее цели.* Они обосновали великую мысль о необходимости и правомерности наслаждения при коммунизме, призванном раскрыть радостную природу человека вполне. Критикуя ложные представления о коммунизме, Маркс писал, что коммунизму присуще «отнюдь не *отречение от наслаждений,* а развитие силы, развитие способностей к производству и, следовательно, развитие как способностей, так и средств для наслаждения. Способность наслаждаться есть условие для того, чтобы наслаждаться, есть, стало быть, первейшее средство для наслаждения, и эта способность есть развитие известного индивидуального задатка, известной индивидуальной производительной силы» (4, 64, 65). Цитируя образные слова Маркса о том, что человечество, сбрасывая цепи, идет не к бытию, лишенному «всякой фантазии и всякой радости», а, напротив, протягивает руку «за живым цветком», Ленин утверждал, что сущность коммунистического преобразования жизни состоит в том, что все люди, наконец, протянут руку не за воображаемым, а за настоящим цветком (см.: 7, 1, 241, 242), иначе говоря, обретут жизнь, полную высокой поэзии и радости.

Стремясь к благосостоянию, свободе и счастью, человечество на протяжении многих веков стремилось к наслаждению жизнью, то есть к постижению ее высшего смысла. Однако наслаждение это носило чаще всего односторонний, превратный, неумеренный или мистифицированный характер. «Наслаждения всех существовавших до сих пор сословий и классов,— писали основоположники марксизма,— должны были вообще быть либо ребяческими, утомительными, либо грубыми, потому что они всегда были оторваны от общей жизнедеятельности индивидов, от подлинного содержания их жизни и более или менее сводились к тому, что бессодержательной деятельности давалось мнимое содержание» (2, 3, 419). Это были бессмысленные наслаждения животного мира филистерства или неистинные наслаждения жизнью, обусловленные дурным устройством

общества, как некая видимость наслаждения, покупаемого ценой чужих страданий, и потому противная разуму и сердцу.

Коммунизм впервые в истории создает условия для подлинно человеческого наслаждения жизнью, когда люди живут «как люди» (5, 126). Коммунистическая концепция наслаждения и есть концепция всестороннего и гармонического развития собственных способностей каждого человека и всех людей, а также развития потребностей в разумных человеческих наслаждениях и их наиболее полного удовлетворения. В данном случае наслаждение каждого есть не «узурпированное» наслаждение, а действительное человеческое наслаждение, потому что достигается оно не случайно и не за счет других людей, не во вред им, а благодаря раскрытию собственных дарований. Наслаждение здесь не разъединяет, а соединяет всех людей. Человек счастлив не несчастьем другого, а собственным своим счастьем и счастьем всех других людей. В основе такого наслаждения лежит свободный труд, ибо по-настоящему нельзя наслаждаться жизнью, не созидая. Труд, говорил Маркс, является собственным вознаграждением человека и высшим из известных наслаждений, первейшим наслаждением, «индивидуальным *проявлением жизни*» (5, 126). Наслаждение же свободным трудом придает истинно человеческий смысл всем другим наслаждениям. Марксистско-ленинская концепция наслаждения есть собственно *новое жизнепонимание* коммунистического человека и общества в целом.

Наслаждение своим сущностным бытием в его общественном применении, ощущение полноты своих духовных и физических сил означает *счастье* в самом глубоком понимании этого слова. Состояние же счастья само по себе есть сильнейшая духовная сила и великий стимул социального прогресса. Всестороннее и гармоническое развитие человека, о чем мечтало человечество на протяжении тысячелетий стало насущной задачей дня в нашем обществе. Оно составляет сердцевину в решении «загадки истории». И коммунизм, как говорил Маркс, «знает, что он есть это решение» (1, 588).

Глава вторая

ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ СУЩНОСТЬ И РОЛЬ СОВЕТСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

> Человек свободного творческого труда — строитель социализма — является главным содержанием и целью наших творческих исканий.
>
> *Л. В. Шервуд*

> [Мы должны] выразить всю глубину и возвышенность душевного мира человека.
>
> *В. И. Мухина*

> Человек по сути дела рождается потенциальным гуманистом [...] Человек у человека учится добру. Эти качества человека должны всегда оплодотворять произведения искусства.
>
> *Ч. Айтматов*

Важное место в познании социалистической действительности, становления нового человека и всестороннего, гармонического его воспитания и развития принадлежало и принадлежит советскому искусству. Оно всегда было проникнуто идеями гуманизма и движимо высшими человеческими устремлениями.

Советское искусство унаследовало и подняло на новую ступень лучшие гуманистические традиции, оплодотворявшие мировое искусство, и прежде всего — традиции русского реалистического искусства XIX века, которое характеризовалось народностью, любовью к «маленьким» людям, уважением к достоинству человека и страстной защитой этого достоинства от всяческого поругания, верой в силы и разум человека, признанием его величия и красоты, его высокого назначения и права на счастье. В условиях освободительного движения против царизма, крепостничества и капиталистических отношений гуманизм русского искусства и эстетики приобрел широкое демократическое звучание и был выражен

с такой силой, с какой он нигде и никогда еще не проявлялся. Подвергая беспощадной критике пороки общества, уродливую действительность, унижающую и оскорбляющую человека или делающую его «лишним», оно проявило острый интерес к человеку, его судьбе и, начиная с Пушкина и Лермонтова, а потом с громадной мощью в творчестве Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, дало глубокий, тонкий и сложный психологический анализ внутреннего мира человека. Был достигнут исключительный по своему значению прогресс в художественном познании и утверждении человека. Именно благодаря этому обстоятельству русское искусство XIX века поднялось на высоту всемирно-исторического значения.

Изобразительное искусство также развивалось в русле активного демократизма, высокой гражданственности и гуманизма. После того как были отброшены далекие от жизни академические каноны, оно вышло на широкую дорогу реализма и общественного служения. В своих произведениях художники-передвижники впервые показали народ в многообразии жизни и в его бедственном положении, раскрыли социальное зло как источник человеческих несчастий и страданий. Их обличительные произведения пробуждали и формировали в обществе гуманное сознание, объективно вливаясь в общий поток освободительного движения в России. Вместе с тем это искусство утверждало красоту человека, духовную мощь народа, веру в его силы и великие возможности (историческая живопись В. И. Сурикова, И. Е. Репина, В. М. Васнецова).

В новых исторических условиях, когда центр мирового революционного движения переместился в Россию, эти великие традиции продолжил и развил М. Горький. Он сформировал и практически осуществил основные положения *пролетарского гуманизма* как гуманизма высшего типа, наполнил старое понятие гуманизма новым содержанием и глубоко раскрыл его в своем творчестве. Этот революционный гуманизм явился целостной системой взглядов и идейно-эстетической программой художественного развития человечества в нашу эпоху.

Пролетарский гуманизм означает во-первых, по-

нимание человека как великой *созидательной силы*, преобразующей и способной преобразовать весь мир и сделать жизнь счастливой. Отсюда и высшая форма человеколюбия, уважения к достоинству человека. восхищение его творческой энергией и красотой. В многочисленных собственных высказываниях, а также устами своих героев М. Горький выразил самое возвышенное во всей истории культуры представление об истинной сущности человека. Человек есть существо могущественное в своих способностях, свершениях и дерзаниях, щедрое, мужественное, гордое и прекрасное. В нем скрыта безграничная мудрость строителя, художника и мыслителя, сила разума, глубина чувства и воля к действию. Человек великолепен в проявлениях своей индивидуальной и родовой сущности, поэтому радостно звание и почетна должность человека на земле, велико наслаждение уважать человека, безгранична вера в его нравственные силы. Человек — вот правда! «И призван я,— провозглашает Человек в одноименной поэме Горького,— чтоб осветить весь мир, расплавить тьму его загадок тайных, найти гармонию между собой и миром, в себе самом гармонию создать и, озарив мрачный хаос жизни на этой исстрадавшейся земле [...] всю злую грязь с нее смести в могилу прошлого!» (цит. по: 59, 395).

Пролетарский гуманизм явился, во-вторых, *гуманизмом революционного действия*, направленного против тех сил, которые калечат и губят человека. Это — гуманизм борьбы и ненависти к врагам человечности и человечества. Цель такого гуманизма, указывал М. Горький, освободить пролетариат, трудящихся всего мира от позорного, кровавого, безумного гнета капиталистов, научить людей не считать себя товаром, который продается и покупается. Гуманизм пролетариата требует неугасимой ненависти к мещанству, к власти капиталистов, паразитов, фашистов, палачей и предателей рабочего класса, ненависти ко всем, кто живет страданиями сотен миллионов людей. Сама сущность пролетарского гуманизма требует осознания каждым рабочим его исторического долга, его революционной активности. Это «подлинный гуманизм [...] силы, призванной

историей освободить весь мир трудящихся от зависти, жадности, пошлости, глупости — от всех уродств, которые на протяжении веков искажали людей труда. Мы — враги собственности, страшной и подлой богини буржуазного мира, враги зоологического индивидуализма, утверждаемого религией этой богини» (54, 27, 297). Справедливым актом уничтожения паразитического меньшинства начинается всемирная, дружная и братская работа народов мира, эпоха творчества новой жизни.

Пролетарский гуманизм — это *действенная любовь* к человеку, подлинное человеколюбие, включающее в себя право на разрушение и уничтожение всех гнуснейших основ буржуазного мира. С позиций такого гуманизма М. Горький наносил удар за ударом по декадентской тенденции внеклассового понимания гуманизма как некоего «безбрежного» и «вселенского человеколюбия». Все творчество писателя было по существу пронизано спором об истинном и ложном понимании гуманизма. Только тот гуманизм достоин своего высокого имени, утверждал он, который служит освобождению всех людей от эксплуатации и духовного гнета. Отсюда последовательное разоблачение им в теории и художественной практике всевозможных форм прекраснодушного и бессильного человеколюбия, проповедей страдания, мученичества, пессимизма, отчаяния, безысходности и потерянности человека. Горький подвергал беспощадной критике обывательскую жалостливость в отношении к человеку, филантропические, непротивленческие и утешительные идеи. С особой непримиримостью он обрушивался на охранительный «гуманизм» лавочников, раскрывал лицемерный характер всего буржуазного гуманизма, отмечая, что только идиоты и «мошенники пера» способны утверждать, будто человеколюбие совместимо с корыстолюбием — этой основой буржуазного общества. Явно «плохой вещью» называл он религиозный гуманизм, так как церковь, освящающая рабство, «является самой преступной из всех организаций буржуазии, ибо она наиболее активно способствовала — и способствует — удушению свободной мысли, порабощению воли к жизни, к творчеству» (54, 27, 119).

Такого воинствующего гуманизма — гуманизма силы, который отвергает громкие и сладкие общие слова о любви к человеку во имя самой решительной и последовательной борьбы за счастье для всех людей, история искусства еще не знала. «Человеческое милосердие требует быть беспощадными с беспощадными»,— писал И. Бехер (126, 151). Перед лицом пролетарского гуманизма все прежние формы гуманизма в искусстве выступают исторически и социально ограниченными формами. Пролетарский гуманизм стал душой социалистического искусства, *идейно-нравственной основой,* определил его героико-монументальный стиль. «В восторженном гимне, пропетом М. Горьким поэмой «Человек»,— верно отмечает критик И. М. Бузылев,— в трагической мощи образов раннего В. Маяковского создавалось новое представление о человеке — борце и созидателе» (77, 131).

Пролетарский гуманизм является, в-третьих, гуманизмом *свободного труда и коллективизма,* идеологией и мировоззрением, которые утверждают братство и равенство, достоинство и свободное развитие всех людей труда. Рабочий класс — родоначальник нового человечества и совершенно нового отношения к миру. Он осознает его как свое владение, поприще и, выступая в качестве исторического, всемирного человека, является источником самой мощной, всепобеждающей материальной и духовной энергии. «Подлинное человеколюбие,— говорил Горький,— впервые за всю историю человечества организуется как творческая сила» (54, 27, 235). Это гуманизм миллионов и во имя миллионов. Человек исторически воспитан как «существо трудодейственное» и, будучи поставлен в условия свободного развития его разнообразных способностей, начинает следовать своему основному назначению: изменять формы и условия жизни сообразно росту его все более высоких требований, возбуждаемых успехами его труда, бороться за человека с большой буквы, за человека «с солнцем в груди», за создание нормальных условий развития его человечности. Этот радикальный, новаторский гуманизм ощутимо прозвучал уже в ранних романтических произведениях

Горького, где были показаны сильные и гордые люди с их неукротимым стремлением к свободе.

Писатель страстно искал новых людей в самой жизни и показал в романе «Мать» убежденных революционеров — марксистов, их борьбу, страсть, мужество, идеалы, их здоровую природу, оптимизм и человечность. В самом начале XX века он художественно выразил предчувствие грядущей победы пролетариата, что было великим уроком и примером для всего социалистического искусства. В качестве певца рабочего класса Горький явился тем художником, о котором мечтали основоположники марксизма как о новом Данте, способном запечатлеть «час рождения [. . .] новой, пролетарской эры» (2, 22, 382). Гуманистическое значение творчества Горького поистине огромно. Луначарский с полным основанием мог сказать, что в Горьком рабочий класс «впервые осознает себя художественно, как он осознал себя философски и политически в Марксе, Энгельсе и Ленине» (89, 392, 393).

Принципы пролетарского гуманизма, глубоко понятые и творчески воплощенные Горьким, нашли свое и эстетическое преломление. Они легли в основу нового художественного метода. «Социалистический реализм,— говорил он,— утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю, как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью» (54, 27, 330). Нетрудно увидеть, что понимание социалистического реализма здесь *пронизано гуманизмом*, каждый аспект художественного творчества осмыслен с точки зрения человеческого блага и борьбы за человеческое счастье. Новый реализм должен был получить название социалистического уже по одному тому, что его сущностью и целью явился социалистический гуманизм. Ни один художественный манифест в истории искусства не провозглашал ничего подобного, не говоря уже о всевозможных течениях

буржуазного искусства с их апологией неверия в человека, в его будущее, апологией отчаяния. Социалистический гуманизм как система взглядов и революционное мировоззрение определил собой совершенно новый кодекс эстетических отношений искусства к действительности, привел к переоценке всех эстетических ценностей, к новому пониманию того, что подлинно прекрасно и что безобразно в жизни. Он обусловил эстетическую направленность и характер всего советского искусства. «Проблема гуманизма в искусстве,— справедливо отмечает Н. Гей,— это его *ведущая эстетическая идея,* то есть идея, которая находит свое глубокое художественное претворение в творческом методе, в художественном образе, в стиле и всех других компонентах произведения» (59, 237).

Художественно утверждать бытие как деяние означает на деле решительно переосмысливать мир эстетически в свете истинного гуманизма, то есть заново открывать такие сферы человеческого бытия, которые раньше прекрасными большей частью не считались и которых искусство почти не касалось как сфер прозаических и «низких». Понять бытие как деяние — значит разгадать поэзию и величие труда, увидеть подлинных героев, которые своей деятельностью обновляют и движут жизнь. Все это предполагает и соответствующий отбор жизненного материала, отчего в искусство широким потоком влились новые темы, сюжеты, характеры и события. В результате сложилась *новая поэтика,* новые жанры в виде, например, оптимистической трагедии, сформировался также и *новый тип художника-гуманиста,* активно вторгающегося в жизнь, глубоко партийного в своей идейно-эстетической направленности и подлинно народного.

Тезис о показе ценнейших индивидуальных способностей человека и развитии их тоже несет в себе глубокий гуманистический и эстетический смысл. Речь идет об осознанном и углубленном интересе искусства к отдельному человеку с его неповторимым и бесконечно сложным духовным миром. Социалистический реализм провозглашает равенство всех народов и уважение к ним, а также высокую

ответственность художника за судьбы мира и всего человечества. Вопрос Горького: «С кем вы, мастера культуры?» был и остается высшим выражением не только партийности, но и человечности художественного творчества, выражением того гуманизма, который является «совестью планеты» (Л. М. Леонов), требованием «нравственного обеспечения коммунизма» (А. Т. Твардовский).

Социалистический гуманизм нового творческого метода полнее и сильнее всего раскрылся, естественно, в произведениях ведущих советских художников — В. В. Маяковского, М. А. Шолохова, А. Т. Твардовского, А. А. Фадеева, Н. Ф. Погодина, А. А. Дейнеки, В. И. Пудовкина, Д. Д. Шостаковича и многих других. Огромно социально-историческое звучание и значение их творчества, показавшего всему человечеству новый мир и нового человека. В высокой степени гуманистична деятельность и нового поколения советских писателей и художников. Пристально и взволнованно всматриваясь в жизнь, В. Липатов, Ю. Бондарев, Ф. Абрамов, В. Астафьев, В. Распутин, Ч. Айтматов пишут правдивейший ее портрет. Они показывают в своих произведениях рядовых советских людей с их каждодневными делами, заботами, любовью, радостью и страданиями. Раскрывая сложные нравственные искания и духовно-практический рост личности, истоки моральной силы или падения людей, современная советская литература, а также кино, театр и телевидение приходят к широким философским обобщениям, показывая процессы перестройки жизни на основах подлинной человечности.

Гуманистическая сущность советского искусства проявилась не только в его методе, но и в его общественном положении и роли. Из искусства навсегда исчезла элитарность, а Советское государство явилось для художников их заказчиком и защитником. Народ в массе своей был приобщен к художественным ценностям и к художественному творчеству, благодаря чему в искусство пришло и раскрылось множество талантов, был достигнут расцвет всех национальных искусств. Еще на заре социалистической истории Ж. Жорес справедливо говорил:

«Социализм привлечет к миру искусства, к миру красоты все человеческие существа, каковы бы они ни были, только он один способен приобщить к священной красоте искусства обездоленный пролетариат. Не бойтесь нас, художники, мы первые призовем к созерцанию ваших творений не отдельные классы расчлененного человечества, не сытых и напыщенных избранников с слепой толпой за плечами, а единое, братски настроенное человечество. До сих пор были только обрывки искусства, потому что были только обрывки человечества» (цит. по: 41, 17).

В соответствии с великой гуманистической задачей соединения искусства и социализма, связи художественного творчества с опытом и живой работой широчайших трудящихся масс осуществлялась и осуществляется вся государственная политика в области развития художественной культуры в нашей стране. В основу этой стратегии было положено ленинское учение о народности искусства. Искусство было понято как неотъемлемая составная часть общегосударственного и общепартийного дела перестройки всей жизни на подлинно человеческих началах. В интересах этого великого исторического дела надо было сохранять художественную культуру прошлого, широко использовать все ее демократические и социалистические элементы. Обращение к культурному наследию необходимо для успешного осуществления культурной революции, как и для того, чтобы оказаться страной вполне социалистической.

Государственно важным и глубоко гуманистическим по своему содержанию делом был *ленинский план монументальной пропаганды*. Весьма существенно и многозначительно уже название плана, этой долгосрочной художественной программы. Искусство, по мысли Ленина, должно стать в прямом смысле этого слова пропагандой великих социалистических идей, активным художественным средством воздействия на массы, живым и прекрасным напоминанием о героях революции и лучших сынах человечества, боровшихся за его освобождение. Более всего подходящим для выполнения художественно-пропагандистских задач социализма, считал Ленин,

является изобразительное искусство с его монументальными формами — живописью, скульптурой, графикой. Эти искусства обладают силой наглядной агитации, постоянного и непосредственного идейно-эмоционального воздействия на людей. Поэтому именно изобразительное искусство стало предметом особой заботы и внимания со стороны Советского государства.

К идее монументальной пропаганды Ленина побудила не только необходимость заменить памятники царям и их слугам памятниками борцам за народное дело. Его вдохновила также идея великого итальянского гуманиста Томмазо Кампанеллы об украшении стен общественных зданий и площадей в счастливом «Городе Солнца» прекраснейшими изображениями природы и человеческих деяний. Ленин находил эту идею просвещения народа и воспитания его посредством зримого и настоящего искусства жизненно важной и реально осуществимой в условиях Советского государства. Более того, лишь при социализме она может и должна быть вполне осуществима. «Когда дело идет о счастье,— говорил Ленин, — тогда на первый план является художник, потому что он есть великий организатор человеческого счастья» (цит. по: 92, 138). Отсюда — его самая горячая заинтересованность в реализации плана. Он внимательно следил за ходом дела, узнавал состав художников-исполнителей (в их числе были такие видные скульпторы, как Н. Андреев, И. Гинцбург, С. Коненков, В. Лишев, А. Матвеев, С. Меркуров, И. Шадр и многие другие), торопил, требовал, поправлял.

В списке великих деятелей и борцов освободительных движений всех времен и народов, которым в соответствии с планом монументальной пропаганды предполагалось установить памятники (он был отредактирован Лениным), наряду с именами Спартака, Разина, Пестеля, Рылеева, Чернышевского и Плеханова значились имена великих художников — Андрея Рублева, Федота Шубина, Александра Иванова, Михаила Врубеля и других. Тем самым указывалось, что в истории общества роль искусства по-своему столь же значительна, как и деятельность

великих революционеров. Оно тоже служило освобождению человечества.

Все, что связано с идеей и осуществлением монументальной пропаганды, включая торжественные открытия памятников, на которых В. И. Ленин неизменно присутствовал, выступал и в которых видел маленькие общественные праздники, имеет в еще большей мере значение для нашего времени и условий развитого социализма как *метод* и *классический образец* решения вопросов социалистического художественного строительства. Здесь, следовательно, важны не только задача художественного увековечивания лучших людей человечества в доброе наставление потомкам, а также прославления новой исторической реальности с ее героями, лозунгами, мужеством и величием, но и само ленинское понимание этой проблемы, подход к ее решению, факт колоссальной перестройки общественного сознания под влиянием искусства. Именно в свете этого поучительного для нас и других народов государственного опыта налаживания художественной жизни страны и целенаправленного идейно-эстетического воспитания масс становятся понятными во всем их гуманистическом значении слова Ленина о том, что без искусства и вне искусства «мы жизнь коммунистического общества построить не можем» (7, 38, 55).

Однако осуществление плана монументальной пропаганды, в котором в известный период как бы сконцентрировалась вся политика партии в области искусства, протекало, как известно, не вполне гладко. Наряду со значительными работами (памятники А. И. Герцену и Н. П. Огареву скульптора Н. А. Андреева, мемориальная доска на Сенатской башне Московского Кремля «Павшим в борьбе за мир и братство народов» С. Т. Коненкова, памятник борцам Революции, сооруженный по проекту архитектора Л. В. Руднева на Марсовом поле в Петрограде) оказалось множество явно неудавшихся работ. Эта сторона дела тоже содержит в себе важные исторические уроки. Дело не только и не столько в том, что многие памятники были временными, изготовленными из недолговечных материа-

лов, что далеко не все художники сразу могли проникнуться глубоким историческим и социальным пониманием возложенной на них задачи. Суть вопроса еще и в том, а это главное, что монументальная пропаганда в организационном, теоретическом и практическом отношении была сознательно блокирована всем «левым» искусством, сторонниками кубофутуризма и вульгарно-социологической эстетики.

В нашу задачу не входит подробный анализ сложившейся тогда ситуации в изобразительном искусстве. Со стороны же общеметодологической, срыв монументальной пропаганды характеризовался тем, прежде всего, что в Наркомпрос в руководство отдела ИЗО, призванного руководить художественным процессом в стране, проникла группа воинствующих модернистов, которые от имени государственной власти систематически делали все, чтобы снивелировать монументальную пропаганду вообще или разложить ее изнутри формализмом, чуждым самой идее этой пропаганды. Так называемый «левый фронт» художников возглавлял в Петрограде Д. П. Штеренберг — решительный модернист, который, по свидетельству С. Т. Коненкова, с самого начала выражал «неверие в начатое дело» монументальной пропаганды (см.: 11, 310) и всеми доступными ему средствами оказывал сопротивление этому делу.

В Москве влиятельное положение занимал другой лидер формалистического направления в изобразительном искусстве — В. Е. Татлин.

Во многом негативное воздействие на ход становления новой социалистической культуры оказала также деятельность Пролеткульта, во главе которого стояли А. А. Богданов (Малиновский), в свое время, в 1909 году, исключенный из рядов большевистской партии, давний сторонник махистской философии, и его идеологический последователь В. Ф. Плетнев. Вся деятельность этой организации, прикрываемая революционной фразой о пролетарской культуре, сводилась к фанатическому отрицанию художественного наследства, что было, в первую очередь, отрицанием традиций русского

искусства и вообще реализма в искусстве, к противопоставлению пролетариата в области культуры всем другим классам общества, означавшему по существу отказ от связей культуры с жизнью народа, к богдановской идее «социализации» искусства в виде «сектантской» выработки элементов пролетарской культуры, что на деле было полнейшим субъективизмом в художественном творчестве и отрывом искусства от политики партии и Советского государства.

Весь «левый фронт» искусства, представлявший собой разветвленную, необычайно активную и ставшую на какое-то время монопольной в государстве единую художественную организацию, являлся в подлинном смысле этого слова фронтом ожесточенной борьбы с национальными традициями и реализмом в искусстве. Всех его представителей объединяла идея создания беспредметного, космополитического искусства и, следовательно, абсолютная ненависть к реализму, желание задушить всякое стремление к нему. Они вообще считали «реалистическое изображение предмета высшей формой человеческого «падения» (11, 417).

Один из видных теоретиков этого весьма агрессивного фронта и руководителей отдела ИЗО Наркомпроса Н. Н. Пунин писал: «Взорвать, разрушить, стереть с лица земли старые художественные формы — как не мечтать об этом новому художнику, пролетарскому художнику, новому человеку» (11, 60). Объявляя разрушение реалистических традиций своего рода социалистической революцией в искусстве, считая эстетическое чувство привычкой и предрассудком враждебных трудовой демократии классов, а потому — бедствием для художественного творчества, он категорически утверждал, что «самая идея ставить памятники великим героям революции — не вполне коммунистическая идея» (11, 64). Такой же точки зрения придерживался и В. Е. Татлин, отрицавший ценность возводимых памятников и предлагавший чисто геометрическую их форму (кубы, цилиндры, шары и конусы) вместо человеческих лиц и фигур революционеров прошлого и настоящего.

Супрематист К. С. Малевич, который провозглашал «революционное» искусство, свободное от «остова вещей», поскольку ему претило «изображение, напоминающее о живом», называл «нерукотворной забавой» и «анекдотикой» первые памятники монументальной пропаганды в Москве и Петрограде (11, 64). В. В. Кандинский со своей стороны считал, что абстрактно-знаковое, беспредметное искусство должно стать протестом «духа против материализма современности» (65, 11, 108), то есть против социалистической революции со всеми ее идеями и начинаниями. Имела место, следовательно, не просто обструкция монументальной пропаганды. Это было по существу своему организованное реакционное противодействие художественной политике партии.

Борьба против реализма, который именем рабочего класса отправлялся «в мусорную корзину истории» (Б. Арватов), приводила «левых» к крайней форме вульгаризации искусства — к его отождествлению с производственным трудом. «Изобразительное искусство нового мира,— программировал судьбы живописи и скульптуры В. Ф. Плетнев,— будет производственным искусством, или его не будет вовсе» (11, 101). Другие «производственники» (одним из них был О. Брик) прямо отрицали необходимость искусства. Его единомышленник А. Ган был еще категоричнее в своем художественном нигилизме и провозглашал: «Смерть искусству!» Оно естественно возникло, естественно и развивалось и естественно пришло к своему уничтожению, марксисты должны работать, чтобы научиться осветить его смерть и формулировать новые явления художественного труда в новой исторической среде данного времени» (46, 18, 19).

Это была целая программа разрушения искусства, которая осуществлялась путем небывалой демагогии. «Крестовый поход» против реализма прикрывался ширмой интересов рабочего класса, идеями «коллективности» и создания «нового мира». Назвавшись «русским авангардом», «левые» художники объявили себя революционерами в искусстве, а свое творчество — государственным искусством рес-

публики Советов. По их собственному признанию, они надеялись использовать государственную власть для проведения своих художественных идей, стремились сделать государственные выставки действенной трибуной беспредметного искусства, а также завладеть прессой. Каждый показ работ Татлина, Малевича, Родченко, Кандинского сопровождался публикацией специальных деклараций, содержавших нападки на реализм (см.: 65, 11, 107).

Художники-реалисты третировались. Их произведения почти не принимались на выставки, не приобретались для художественных музеев, а сами они, как правило, не допускались к преподаванию искусства. В художественных учебных заведениях обосновались по направлению отдела ИЗО Наркомпроса модернисты. Заявляя о невозможности обучаться и обучать искусству, почти все видные деятели «левых» направлений занялись в те годы преподаванием, стали «профессорами» искусства, часто не имея ни подготовки, ни педагогического опыта. По свидетельству одного из самых замечательных наших педагогов в области изобразительного искусства Д. Н. Кардовского, «такие авангардисты, решительно ничего сами не умевшие в рисунке и живописи, как Баранов-Россинэ, Певзнер,— я даже сомневаюсь, учились ли сами эти субъекты где-нибудь и когда-нибудь тому, за преподавание чего в художественном вузе они брались теперь. По-настоящему этих граждан надо было в три шеи гнать вон. А они делали тон в училище и составляли программы» (74, 191).

Засилие модернизма в изобразительном искусстве и жестокая система дискриминации в отношении к реалистическому искусству, имевшая целью вообще разложить художественную жизнь Советской России, естественно, не могли не вызвать сопротивления со стороны здоровых художественных сил страны. Так, в связи с новой и совершенно несостоятельной программой обучения, составленной кубофутуристами, в Свободных государственных художественных мастерских Москвы, Петрограда и некоторых провинциальных городов среди наиболее сознательных учащихся началось брожение. В до-

кладной записке в ЦК РКП (10 декабря 1920 г.) сообщалось, что художественное образование «пошло по путям совершенно неправильным и прямо противоположным интересам пролетариата», поэтому в Москве «группа студентов до 150 человек отказалась учиться у футуристов, доказывая, что программа, вопреки заявлениям ИЗО и руководителей мастерских, совершенно необъективна, что объективных методов преподавания нет, и что методы преподавания, а равно и преподаватели новых мастерских,— явно выраженные представители кубистических и иных извращенных направлений в искусстве. [...] чаяния и пожелания студентов и художников разбиваются о рогатки и заслоны, поставленные ИЗО Наркомпроса [...] Очевидно, что мы здесь имеем дело с лицами, желающими задушить в корне здоровое, жизненное стремление лучшей части учащихся» (11, 407—409).

Так как положение дела в изобразительном искусстве все более ухудшалось, то возрастала и тревога по поводу всеобщего проникновения формализма, разрушительной для искусства деятельности отдела ИЗО. Было назначено обследование Вхутемаса, проведенное Наркоматом РКИ (Рабочей и крестьянской инспекции). В выводах комиссии отмечалось: «За время своего существования Отдел ИЗО не сумел выполнить основной своей задачи — стать регулятором государственной политики в делах изобразительных искусств. [...] Отдел ИЗО по праву сильного захватил в свои руки дело художественного образования Республики [...] Покровительствуемая ИЗО новая футуристическая академия гонит всех несогласных и хочет насиловать всякий талант [...] налицо бунт молодежи, открытый разрыв с футуризмом, стремящимся стать таким же помещиком в искусстве, каким была проклинаемая всею историею царская Академия» (12, 710—712).

Итак, в обстановке, когда со всех сторон по реалистическому искусству наносились удары, а изображение человека в живописи и скульптуре уродовалось, омертвлялось или вовсе отвергалось, успешно реализовать ленинский план было невозможно.

И не потому, что в стране с великими реалистическими традициями не было сил для ее осуществления, а потому что в тех одиозных и парадоксальных условиях, какие сложились в изобразительном искусстве, использовать все эти силы в достаточной мере не удалось.

Ленин был крайне возмущен таким развитием событий. Всю бессодержательную формалистическую деятельность в искусстве он охарактеризовал как «самое нелепейшее кривляние», как «нечто сверхъестественное и несуразное», подаваемое под видом «чисто пролетарского искусства» (7, 38, 330). Его удручало засилие в живописи и скульптуре формализма, ставшего камнем преткновения на пути государственного художественного плана. Столкнувшись с фактом явного саботажа, Ленин объявил Луначарскому «выговор за преступное и халатное отношение» к монументальной пропаганде и потребовал «присылки [...] имен всех ответственных лиц для предания их суду» (7, 50, 182). Это обстоятельство более всего говорит о том, какая огромная роль отводилась партией изобразительному искусству в жизни страны, находившейся еще в состоянии хозяйственной разрухи, и о том, что в вопросах искусства Ленин вовсе не полагался на иные авторитеты в силу своей якобы «некомпетентности». То, что выставляли «левые» художники, Ленин с полным основанием находил оскорбительным для дела монументальной пропаганды, безобразным и бесчеловечным. С позиций нормального, здорового вкуса и необходимых реалистических требований похожести, содержательности и красоты в изображениях великих подвижников человечества он находил кубофутуристические выверты ни с чем несообразными и отталкивающими настолько, что их «почти совершенно нельзя смотреть» (цит. по: 11, 447). По поводу уродливейшего портрета П. А. Кропоткина скульптора И. Ф. Рахманова Ленин с горечью говорил: «Ведь это какая-то обезьяна изображена, а не человек, полный мысли и огня, которого мы все так хорошо знаем. Нельзя, чтобы любой дилетант допускался к изображению тех или иных исторических лиц» (цит. по: 11, 289).

Такое противодействие решению государственной задачи несомненно имело политический смысл. Касаясь в целом деятельности футуристов и пролеткультовцев, В. Новиков и А. Трофимов в статье «Неприкосновенное богатство» с полным основанием пишут о том, что это была провокационная, подстрекательская работа, направленная на разрушение культурного наследия прошлого и подрыв нового художественного дела: «Преследовалось и шельмовалось русское национальное искусство [...] И эта разнузданная кампания не была только лишь несерьезной мальчишеской болтовней, как это пытаются представить некоторые современные искусствоведы [...] Она сопровождалась конкретными действиями, причинившими огромный ущерб советской культуре» (170, 5—1977, 101, 102).

Ленин повел решительную борьбу с идеологией Пролеткульта и кубофутуристическим нашествием. Он настойчиво предлагал искать среди художников-реалистов «надежных *антифутуристов*» (7, 52, 189), которые бы привнесли в искусство правду жизни и подлинную красоту. Заботясь о новых кадрах художников из рабоче-крестьянской массы, Ленин подписал декрет о Московских высших государственных художественно-технических мастерских, согласно которому «студенты призывных возрастов считаются военнообязанными, откомандированными для выполнения учебной повинности. Лица, [...] не явившиеся в учебное заведение, считаются дезертирами и подлежат ответственности по законам военного времени». На всех курсах обязательно «преподавание политической грамоты и основ коммунистического мировоззрения» (11, 407, 406). Системой этих государственных мер закладывались основы действительной освободительной реформы в изобразительном искусстве и утверждались в нем принципы истинного гуманизма.

Левацкие художественные течения были резко осуждены в составленном В. И. Лениным проекте резолюции «О пролетарской культуре», а также в письме ЦК РКП(б) «О пролеткультах» (1920). В этих документах был дан глубокий марксистский анализ положения на культурном фронте, четко указано на то, что в худо-

жественные организации страны «нахлынули» социально-чуждые пролетариату и враждебные марксизму выходцы из буржуазии с их философией махизма и нелепыми, извращенными вкусами, влились элементы, от мещанского загрязнения которыми советское искусство необходимо очистить, потому что «только миросозерцание марксизма является правильным выражением интересов, точки зрения и культуры революционного пролетариата» (7, 41, 336, 337).

Становление социалистического гуманизма в советском изобразительном искусстве представляет большой интерес не только в плане историческом. Критика Лениным чуждых и враждебных социализму художественных направлений не потеряла своего значения и в наши дни, когда вновь и вновь в искусстве и эстетике возрождаются в сущности те же «левацкие» идеи и способы борьбы. Так, в 50-е годы некоторые наши эстетики — Л. Н. Пажитнов, Ю. Н. Давыдов, Б. И. Шрагин и другие — отождествили искусство с «предметотворчеством», лишив его, таким образом, познавательных функций. На этом основании они провозгласили необходимость исчезновения станковой живописи как якобы порождения буржуазного сознания. Такая гальванизация пролеткультовской концепции «производственников» может быть объяснена, по справедливому мнению В. В. Ванслова, лишь «дурными традициями или теоретическим недомыслием» (43, 55, 58). Однако рецидив такого же рода повторился и в 60-е годы с выходом в свет книги К. М. Кантора «Красота и польза», где автор утверждает, что прогресс техники должен ликвидировать за ненадобностью искусство при коммунизме и что уже теперь, при социализме, искусство переживает свой закат.

Аргументация автора такова: искусство как особый вид духовного производства возникло только в буржуазном обществе, когда индивид обособился от коллектива в результате капиталистического разделения труда. Оно явилось поэтому лишь выразителем «идеалов индивидуалистического гуманизма», продуктом противоречий «между личностью и кол-

лективом» (73, 127, 195), выступило антиподом жизни и единственным видом сплочения людей посредством эстетических иллюзий и обмана. В отделении искусства от материального производства в самостоятельную, индивидуально-профессиональную духовную деятельность автор видит своего рода трагедию, так как это означает, дескать, разрыв между производством и потреблением, поскольку искусство носит не практический, а созерцательный характер. Данное «противоречие» полностью должно быть преодолено при коммунизме путем всеобщего упразднения художественного производства «как особого вида деятельности» (73, 81), после чего коллективы людей будут эстетически потреблять только то, что в труде создали они сами. Искусство должно раствориться в процессах «жизнестроения», в машинах, агрегатах, автоматах и так далее. И это, полагает автор, будет величайшим прогрессом, актом исторической справедливости, во-первых, потому, что человечество перестанет утешать себя ложью, какой будто бы всегда было искусство, и обратится целиком к своей реальной практической жизни, а во-вторых, потому, что оно избавится, наконец, от такого позорного наследия капитализма, как индивидуальное, профессиональное, да еще духовное творчество, ибо как таковое оно противоречит якобы принципам коммунистического коллективизма и практической полезности.

Ни одно положение этой концепции не выдерживает критики как со стороны историко-художественной, так и с точки зрения реального состояния и задач советского искусства. Новое общество нуждается в изобилии не только материальных, но и духовных ценностей. Искусство во всех его разновидностях вечно было и останется средоточием высших эстетических и нравственных исканий человека, ничем не заменимым способом воспитания и очеловечивания человека. Смешение эстетических задач промышленного производства при всей их важности и задач собственно искусства как явления духовного, идеологического недопустимо. Техницистские и вульгарно-социологические идеи, принижающие или вовсе отрицающие искусство как духовную, идеоло-

гическую и мировоззренческую силу, ложны и несовместимы с марксистско-ленинской концепцией общества и коммунистического развития человека.

Маркс и Энгельс связывали коммунизм с расцветом искусства и художественной образованностью людей. Эта общественно-экономическая формация, говорили они, благоприятна всему духовному производству. Плеханов глубоко верил в то, что будущее искусство «возродит полноту греческого искусства» (112, 324). Всякие попытки упразднить искусство в социалистическом обществе, заменив его производственным трудом, получили резкую критику со стороны Ленина. Он, как известно, категорически отверг идею о том, что искусство не нужно пролетариату, так как каждый рабочий, мол, сам в своем деле должен стать художником. Эту мысль, отрицающую необходимость собственно искусства при социализме, Ленин назвал вздорной (см.: 8, 463). Напротив, говорил он, рабочие и крестьяне, совершившие революцию, завоевали право на *великое, настоящее* искусство, искусство реалистическое, и отныне человеческий гений будет служить этой высокой потребности. Со временем людей за успехи в труде будут вознаграждать «предоставлением бо́льшего количества культурных или эстетических благ и ценностей» (7, 36, 192). Чтобы удовлетворять все возрастающие духовные и эстетические потребности людей, новому обществу необходимо располагать огромным количеством соответствующих благ и ценностей. Отсюда — абсолютная ленинская убежденность в расцвете искусства при коммунизме. «[...] должно вырасти,— говорил он,— действительное новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержанию» (8, 666).

Периодически возникающие у нас концепции о необходимости полного или частичного отмирания искусства в условиях строящегося социализма и коммунизма, а также всевозможные теории внеэстетической сущности искусства, чисто социального характера красоты, знаковой природы художественного творчества, лишающие искусство специфики и силы и тем самым дезориентирующие его, являются

в сущности своей современной модификацией старых идей «левого фронта» искусства и эстетики.

Идейно-художественная ситуация, какой она сложилась в нашей стране после Великого Октября, повторяется в общих чертах сегодня и в международном масштабе. Ревизионистская эстетика (Э. Фишер, Р. Гароди, А. Лефевр) под видом современного марксизма преподносит совершенно чуждые марксизму идеи, навязывает их испытанным способом демагогии. Например, совершенно в духе ультралевых художественных течений прошлого болезненное и мистически ориентированное творчество Ф. Кафки шумно преподносится как революционное явление, реформирующее все европейское и мировое искусство XX века. Известные политические события в Чехословакии 1967—1970 годов и организованный тогда в стране моральный террор в отношении художников социалистического направления начались именно с дискуссии о творчестве Ф. Кафки, подстрекательски начатой во имя «гуманного социализма» идеологом контрреволюционных кругов страны Э. Гольдштюккером, пробравшимся к руководству писательской организацией. История повторяется, и в нынешней идейно-эстетической борьбе особенно поучителен и непреходящ советский опыт утверждения социалистического гуманизма в искусстве.

Наряду с названными выше решениями партии, направленными против внедрения в советское искусство формализма, космополитизма и мелкобуржуазной идеологии, исключительно большое значение для советского изобразительного искусства имели резолюция ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» (1925) и постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932). Новые партийные документы нанесли решающие удары по всему «левому» искусству в идейно-эстетическом и организационном отношениях. Была выбита, наконец, почва у всей стратегии формалистического разложения искусства, сломлены и преодолены кастовая замкнутость в искусстве, оторванность от политических задач современности, атмосфера ад-

министрирования, спекуляции лозунгами. Все искусство стало поворачивать к реализму и народности. Порвав с «предрассудками барства» и используя технические достижения старого мастерства, говорилось в постановлении 1925 года, искусство должно стремиться к охвату «явлений во всей их сложности» и «вырабатывать соответствующую форму, понятную *миллионам*» (18, 345, 347).

Это была подлинная освободительная реформа в советском изобразительном искусстве. Художественные силы страны начали консолидироваться на идейной платформе марксизма и Советской власти. Соединились лучшие художественные традиции реализма и гуманизма с коммунистической партийностью творчества.

Одной из первых художественных организаций, вокруг которой кристаллизовались творческие силы, обнаружившие действительное желание помочь рабоче-крестьянскому государству, была АХРР (Ассоциация художников революционной России). В нее наряду со старыми художниками-реалистами С. Малютиным, Н. Касаткиным вошли живописцы и скульпторы, составившие впоследствии славу и гордость советского изобразительного искусства — М. Греков, Б. Иогансон, Е. Кацман, В. Мешков, П. Радимов, А. Рылов, Г. Ряжский, Г. Савицкий, Е. Чепцов, Б. и В. Яковлевы и другие художники. В противовес всем навязываемым модернистским установкам и ориентациям, АХРР, выражая художественные задачи революционной эпохи и объявляя тем самым войну формализму и аполитичности, заявляла в своей декларации: «Наш гражданский долг перед человечеством — художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в ее революционном порыве [...] признавая преемственность в искусстве и на основании современного миропонимания, мы, создавая этот стиль героического реализма, кладем фундамент общемирового здания искусства будущего» (28, 289). В этой художественной программе с удивительной четкостью было выражено все самое существенное, что питает и возвеличивает искусство, ставит его на высоту своего времени: и убеждение в том, что только реа-

лизм в его новой, героической форме адекватен революции, и понимание художниками своей ответственности перед человечеством, и осознание ими гражданской, а также всемирно-исторической роли советского изобразительного искусства. Не случайно именно это творческое объединение оказалось самым жизнеспособным и плодотворным.

Реалистическое изобразительное искусство решительно обратилось к революции и вызванным ею громадным историческим и гуманистическим преобразованиям жизни. Оно во всех своих видах и жанрах двигалось по горячим следам великих событий, художественно осмысливало их как грандиозную переделку самих основ общественного бытия и сознательное историческое творчество широчайших народных масс, как рождение нового мира и нового человека. Великий Октябрь дал искусству невиданный еще по своему гуманистическому значению и поэтическому характеру жизненный материал. В поле художественного зрения вошли события, определившие судьбы нашего народа и всего человечества, чудесный взлет разбуженных революцией талантов, а также колоссальный драматизм эпохи с ее ломкой старого сознания, психологии и морали. Искусство показало, как бурное революционное время коренных перемен прошло через сердца людей и как люди раскрылись в этом новом времени.

Советская живопись, скульптура и графика показали во всем величии и красоте зримые образы людей нового мира, разные грани жизни и обновленную землю Родины. Изобразительное искусство по-своему ярко и художественно убедительно выразило дух нашей героической эпохи. Оно многогранно, с большой любовью и проникновением показало советского человека в труде и битвах, в новом историческом существовании и свершениях, представило цельных людей великого мужества, благородства, стойкости и отваги, людей высочайшей идейности и революционной страсти, бессмертных подвигов и легендарного характера. Живопись, скульптура и графика отразили молодость, возмужание и красоту нашего общества, гуманизм всемирного значения, героев минувших и настоящих дней.

Целостная панорама нашей революции в ее идеях и идеалах, страстях и лицах, художественная картина мирного строительства, трудовых и ратных подвигов советских людей складывается из таких выдающихся произведений, как «В голубом просторе» А. А. Рылова, «Оборона Петрограда» и «Оборона Севастополя» А. А. Дейнеки, «Смерть комиссара» К. С. Петрова-Водкина, «Красные пришли» Е. Е. Моисеенко, «Интернационал» и «Поднимающий знамя» Г. М. Коржева, «Заседание сельской ячейки» Е. М. Чепцова, «Председательница» Г. Г. Ряжского, «Девушка в футболке» А. Н. Самохвалова, «Памятник воину-освободителю в Трептов-парке» Е. В. Вучетича, «Хлеб» Т. Н. Яблонской, «Хозяин тундры» Д. К. Свешникова, «Счастливая» А. А. Яковлева и многих других.

Наряду с новыми социально-историческими темами, советское изобразительное искусство, реализуя свои специфические художественные возможности, разрабатывало также мотивы здоровой человеческой красоты, сформированной физическим трудом, создавало идеал, отвечающий представлениям о советском человеке, прекрасном не только духом, но и телом. Авторы «Истории русского искусства» справедливо отмечают, что Матвеев «открыл для современного реалистического искусства область красоты, которая до того либо игнорировалась вульгаризаторами как «неуместная», либо опошлялась штампами ветхого академического классицизма или статуэтками салонного «ню» (65, 12, 214).

Наивысшими достижениями в искусстве по праву являются те истинно художественные произведения, в которых образно раскрываются движущие силы истории, классовые типы данного общества, идеология и психология социальных групп. К этому шли многие советские художники. Тема рабочего класса с большим успехом разрабатывалась И. Д. Шадром, Н. В. Томским, М. В. Труфановым, В. А. Ветрогонским, Т. Т. Салаховым и многими другими мастерами. С последовательных позиций социалистического реализма эта фундаментальная тема особенно ярко представлена в творчестве Б. В. Иогансона. Его заслуга в том, что он, как никто другой, художествен-

но осмыслил эту тему не только глубоко, но и в широкой исторической перспективе, создав своего рода трилогию *о рабочем классе*. Его крупнейшие произведения («На старом уральском заводе», 1937; «Допрос коммунистов», 1933; «Рабфак идет», 1928), показывая историческую эволюцию пролетариата, смену и связь времен и поколений, раскрывают глубочайшие социальные процессы, движение истории в людях и людей в истории, прослеживают судьбы рабочего класса. По своему масштабному историко-художественному мышлению живописец стоит рядом с Горьким, который решал подобную творческую задачу и утверждал революционное понимание исторической роли рабочего класса, его социального призвания и человеческого величия.

Большим художественным достоинством решения данной темы Иогансоном является образное ее раскрытие в социально-конфликтной ситуации, то есть посредством глубоко осмысленного сюжета и соответствующей композиции. Такой показ неизмеримо углубляет (идейно и психологически) образы изображаемых героев. Названные картины представляют собой сюжетно развернутые исторические полотна. О героях картины «На старом уральском заводе (Урал демидовский)» сам Иогансон писал, что «их отцы и деды убегали от демидовской кабалы в леса. Этот разинский дух позднее вылился в сознательную революционную борьбу уральского пролетариата с уральскими заводчиками. Столкновение двух классов, двух социальных психологий я решил дать в своей картине» (цит. по: 65, 12, 228). Сделал он это с большой художественной силой и психологической достоверностью. В образе сидящего рабочего художник показал зреющий социальный протест против бесчеловечных условий жизни. Пока идет у него психологический поединок с заводчиком. Но встанет этот сознающий свою силу рабочий с умным и благородным лицом, и будет он грозен в борьбе с социальной несправедливостью. В нем скрыта потенциальная мощь его класса. Художественным языком этого произведения поэтически рассказано о целой эпохе революционного пробуждения пролетариата.

В картине «Допрос коммунистов» показано поколение пролетариев, которое уже активно и организованно борется за свое освобождение, действует в трагических обстоятельствах гражданской войны. Это бойцы-революционеры с открытыми и мужественными русскими лицами, новые люди высочайшей идейности и подвига, сознательно осуществляющие дело огромного исторического содержания. Здесь изображены именно *коммунисты*, то есть активнейшие участники революционного движения и творцы нового общества, авангард пролетариата и человечества. Тема «Человек-коммунист» красной нитью проходит через все советское искусство. Она, как гигантский магнит, втягивает в свое силовое поле все проблемы революционного переустройства жизни на основе подлинного гуманизма. Иогансон дал одно из самых глубоких художественных решений этой темы. В картине, изображающей классовый антагонизм, остропсихологическое столкновение социальных сил в лице пролетариев и белогвардейских офицеров, нет ни тени иллюстративности и риторики. Пафос борьбы, оптимизм революционной трагедии выражены в ней через глубокие и яркие человеческие характеры, красоту и величие физического и нравственного облика героев. Коммунисты проявляют исключительную силу духа и воли, классовое самосознание и человеческое превосходство над врагом. что хорошо читается и композиционно. Они одерживают моральную победу, утверждая тем самым идею революционного гуманизма. Картина относится к числу немногих живописных произведений, охватывающих своим содержанием борьбу двух миров, а следовательно, исторический процесс в его самом глубоком течении.

В картине «Рабфак идет», являющейся тематическим развитием первых двух живописных полотен, изображена на фоне строительства рабочая молодежь. Это первое послереволюционное поколение людей, охваченных стремлением к знаниям, активных и устремленных вперед. Окрашенные мечтой и полные энергии, они, как и весь народ, уверенно идут в свое будущее. Это люди, ставшие хозяевами своей земли, жизни, страны. Динамика в компози-

ции и мажорная живопись ярко выражают идею этой картины, подлинно новаторской, как и вся трилогия, ибо, по верному замечанию И. Бехера, «новое искусство всегда рождается с новым человеком» (37, 86, 87). Иогансон показал именно исторически новых людей в их социальном протесте, классовой борьбе и созидании. Истинное новаторство заключается не в поисках какой-то необыкновенной самоцельной формы или какого-то неопределенного содержания. Оно заключается в художественном открытии и раскрытии новых процессов и граней жизни, в реалистической форме, соответствующей этому историческому содержанию и закономерно обновляемой им.

В качестве наиглавнейшей социально-исторической темы перед советским изобразительным искусством встала также тема *крестьянства* и *колхозного* труда. Революция и социалистическое строительство в корне преобразили вековой уклад сельской жизни, связь человека с землей, отношения людей, их сознание и психологию. Результатом глубокого художественного осмысления этих явлений жизни явились такие произведения, как «Сеятель» И. Д. Шадра, «Ужин трактористов» А. А. Пластова, «Земля» Е. Е. Моисеенко, образы колхозников Чувашии Л. В. Кабачека, полотна В. Ф. Загонека и множество других произведений, в которых ярко запечатлено социальное обновление крестьянства.

В широком плане исследовала эту тему, наряду со многими другими темами, В. И. Мухина. Подобно Иогансону, она мыслила большими историческими категориями, образно сравнивала «век нынешний и век минувший», следуя своим принципам художественно-образного синтезирования жизни. Результатом творческого поиска «вечного» в жизни и явилась «Крестьянка» (1927) — монументальный образ русской трудовой женщины. Во всей ее мощной выпрямленной фигуре, словно вросшей босыми ногами в землю, в крепко посаженной голове и добром лице видится титаническая сила народа. Глубоко понимая немногословную и мудрую природу скульптуры, художник преувеличивает, утяжеляет форму (массивные руки и ноги крестьянки), достигая

благодаря этому почти аллегорического выражения идеи, художественной передачи не только индивидуальных и социальных, но и всеобщих родовых человеческих свойств. Здесь содержится глубокая философия многих столетий крестьянской жизни. Скульптура воссоздает то, что характеризовало целую человеческую формацию,— красоту и силу вековечного крестьянского труда.

Развитием и углублением этой темы явилась прославившаяся на весь мир скульптурная группа «Рабочий и колхозница» (1937) — художественный символ социального единения и победной поступи трудящихся страны Советов, прекрасная пластическая концепция освобожденного рабоче-крестьянского труда. Между образом колхозницы и образом крестьянки, при всем их различии, есть внутреннее сходство — та же сила и крепкая стать. Однако громадна эволюция социального типа. Статика сменилась динамикой, массивность — атлетической красотой, образ колхозницы явил полное возрождение человека, героико-романтический дух созидания новой жизни. Скульптурная группа олицетворяет мир, труд, счастье. Это — возвышенный образ советской государственности. Именно в таком крупном социально-историческом плане, как живое дыхание, мощь и величие нового мира, скульптура была воспринята всем человечеством. Известные слова Ромена Роллана наиболее полно и точно выразили это чувство: «На берегах Сены два молодых советских гиганта в неукротимом порыве возносят серп и молот, и мы слышим, как из их груди льется героический гимн, который зовет народы к свободе, к единству и приведет их к победе» (цит. по: 130, 339).

Классические уроки Мухиной состоят в художественном постижении проблем всемирно-исторического порядка, в образном раскрытии целой ступени в жизни своего народа и всего человечества. По своему идейному богатству и совершенству скульптурная группа «Рабочий и колхозница» стоит в одном ряду с пластическими образами эллинского и ренессансного искусства. Она свидетельствует также о колоссальном взлете набравшего силу социалистического творческого метода, о величайшей

победе реализма. Этот художественный феномен явился следствием абсолютной свободы скульптора от каких-либо формалистических исканий, в результате которых, как утверждала она, гаснет искусство и в которых «человека можно уничтожить» (130, 343).

В своих художественных поисках Мухина вдохновлялась творчеством Микеланджело, ибо его пластический язык, считала она, вечно молод и только таким языком можно во весь голос и со всей художественной силой рассказать о современности. Вот почему перед лицом ее скульптурной группы, ставшей шедевром монументальной пропаганды исторически нового человека, померкли не только отечественные кубофутуристы с их ничтожными творческими программами, но и европейская пластика, отвергавшая тему в искусстве ради мастерства как такового. «Ваша скульптура,— говорил Ф. Мазерель,— ударила нас, французских художников, как обухом по голове». Он справедливо находил, что в современной мировой скульптуре эту работу нужно считать замечательным достижением. В ней есть «ощущение силы, здоровья, молодости, которое создает такой замечательный противовес чахоточной скульптуре западноевропейских эстетов» (130, 341).

Это великое произведение преподает и урок подлинного гуманизма. Следуя высшей цели советского искусства, которую Горький сформулировал как задачу «передать весь романтизм и творческое горение наших дней», Мухина сама творчески горела любовью к людям, эмоционально и нравственно была подготовлена к тому, чтобы пластически овладеть темой. «В скульптуре,— говорила она,— спокойствие страстей может быть передано только тем, кто сам испытал их яркость» (130, 439). Чтобы отразить пафос бытия новых людей и нового социального строя, надо самому быть таким же новым человеком и всем существом принадлежать этому строю, воспитать в себе всемирную отзывчивость души, способной объять все человечество. Мухина и была именно новым человеком большой гражданской убежденности и страстности, человеком истинно русским.

Один из самых прекрасных образов советского изобразительного искусства, посвященных людям Великой Отечественной войны,— «Партизанка» (1942). Эта работа вобрала в себя многие внешние и внутренние черты самого автора. Скульптура по праву была названа «русской Никой». В этом героическом образе, полном суровой решимости, переданы гнев и боль, глубокий и возвышенный душевный мир человека, внутренняя страсть, высокое обаяние человеческой личности. Перед нами — образ народа, поднявшегося на борьбу с врагом. Творчество В. И. Мухиной являлось одной из вершин социалистического реализма и социалистического гуманизма.

Советское изобразительное искусство тематически многообразно настолько, что охватывает всю действительность. Значительное место в нем занимает художественное раскрытие *людей творческого труда,* деятелей культуры. Была создана яркая портретная галерея, в которой запечатлена красота разума, воли и новой морали. Выражением глубокого интереса к подъему культуры страны и внутреннему миру советского человека с его душевным богатством, нравственной чистотой и силой явились работы С. В. Малютина, Н. А. Касаткина, И. И. Бродского, Н. В. Томского, Е. В. Вучетича, С. Т. Коненкова, П. Д. Корина, Т. Т. Салахова, Л. Е. Кербеля и многих других.

Одним из самых глубоких и крупных художников — исследователей духовных сил, процессов и потенциалов страны, чье творчество было в известном смысле этапным на этом пути, явился М. В. Нестеров. Этот большой художник обратился в советский период к образам современников и создал серию выдающихся портретов людей творческого труда — академика И. П. Павлова (1935), скульпторов И. Д. Шадра (1934) и В. И. Мухиной (1940), хирурга С. С. Юдина (1935). Его, по собственному признанию, «влекли [...] к себе те люди, путь которых был отражением мыслей, чувств, деяний их» (65, 12, 270). Этих людей художник изучал долго и пристально, открывая не только творческое начало в каждом из них, черты всеобщности духовного тру-

да и уникальности каждой человеческой личности, но и порожденный советской действительностью деятельный характер проявления всех данных свойств.

Развивая лучшие традиции реалистического портрета, Нестеров создал вместе с тем совершенно новую поэтику портретирования. Она исключала какое-либо позирование. Все изображаемые им лица заняты своим делом, целиком погружены в себя. Они пребывают в порыве вдохновения, в состоянии полной творческой самоотдачи, предельной собранности. Это деятельное горение и напряжение духа проявляется как подвижничество в искусстве и науке.

Художник создал жанр портрета-картины, где изображаемые лица определенной профессии окружены соответствующими атрибутами и обстановкой, которые полнее раскрывают внутренний мир человека. Отсюда усложненная и динамическая композиция его произведений, точные и яркие индивидуальные характеристики, большая смысловая наполненность всех деталей. Отсюда и монументальность его портретов-картин. Для них характерно многогранное раскрытие людей в сущности их жизненного дела, когда ученый или скульптор выступает не только как мыслитель, но и как мастеровой, труженик. Обнаружение общечеловеческих начал в современнике составляет величайшее достоинство нестеровских портретов, их поэзию и силу. Самому художнику было свойственно горьковское изумление перед человеческой способностью к творчеству, восхищение тем, как бесконечно сложен, глубок, ярок и прекрасен человек. Его работы, светлые и радостные по колориту, являются живописными гимнами, спетыми в честь людей-творцов. Произведения Нестерова, проникнутые высочайшей человечностью, также ярко свидетельствуют о торжестве гуманизма и нового художественного метода в искусстве, представляют собой нашу советскую классику.

Большое гуманистическое звучание в советском изобразительном искусстве имеет тема *материнства*. Это — вечная тема искусства и преимущественно — изобразительного. Живопись и скульптура всегда

видели в ней кардинальную проблему человеческой жизни, средоточие глубокой философии бытия. Наивысшее свое художественное воплощение она нашла в «Сикстинской мадонне» Рафаэля, в «Пьете» Микеланджело, в древнерусской иконе в образах скорбящей и умиленной богородицы. Советское искусство развивает эти великие традиции человечности, художественно раскрывает идеи материнского счастья и страдания, рождения и назначения человека, его существования и судьбы. Но при этом оно освобождается от мистифицированной формы выражения данных идей, обращаясь к реальным образам женщин-матерей, раскрывая их величие и драму в современную эпоху и наделяя подлинными чертами мужества и героизма в любви к детям, стойкости и отваги в борьбе за их жизнь, радости и нежности в своем материнстве. Таковы, например, произведения А. А. Мыльникова («Прощание»), Е. Е. Моисеенко («Матери, сестры»), К. С. Петрова-Водкина («Петроград. 1918 год»). Б. М. Савицкого («Партизанская мадонна»), Б. М. Неменского («Мать»), Т. Т. Салахова («Женщины Апшерона»), Б. И. Пророкова («Мать» из серии «Это не должно повториться»), А. А. Дейнеки («Мать»), В. И. Иванова («Родился человек»).

Материнское чувство гуманистично по своей природе. Защита слабого требует силы. Сопротивление несчастью — еще большей силы. В названных произведениях и раскрыта эта ни с чем не сравнимая сила материнского чувства любви, материнской мудрости, тревоги и ответственности за дарованную ею жизнь. В них передана гамма человечнейших состояний духа от нежного умиления и внутреннего покоя до призыва к борьбе и острых потрясений. В образах наших матерей, потерявших на войне своих близких, утомленных работой и вечным страданием, преломился трагизм гражданской и Великой Отечественной войн и раскрылась титаническая воля к жизни. Одним из лучших трагических образов советской женщины, собирательным по своему характеру, является «Мать» Г. И. Иокубониса (памятник в Пирчюписе). Это — скульптурное изображение окаменевшего от горя, но не сломленного

сильного человека, оплакивающего погибших на войне сыновей. В облике матери застыла сама любовь и сама мука. Скульптура потрясает лаконизмом и суровой правдой выражения человеческого страдания. Классически строгий образ Матери воспринимается как скорбное пластическое олицетворение памяти сердца, властно требующего вечного мира на земле.

Через все наше изобразительное искусство проходит тема *советского патриотизма* — любви к своей социалистической родине и ненависти к ее врагам — тема многогранная, разрабатываемая во всех жанрах, включая пейзаж, также имеющая большое гуманистическое звучание. Мы укажем лишь на один ее аспект, связанный с развитием графики. Во время гражданской и Великой Отечественной войн, а также в годы великих строек особенно действенными видами искусства были и остаются героический и сатирический плакат, карикатура. Сфера художественного воздействия этого вида изобразительного искусства на людей поистине необъятна.

В идейно-тематическом богатстве советской живописи, скульптуры и графики исключительно важное место принадлежит *Лениниане*. Эта гуманистическая тема глубоко разрабатывалась во всех видах искусства. Изобразительная Лениниана представлена такими замечательными художественными произведениями, как «Ленин в Смольном» И. И. Бродского, «Ленин на трибуне» А. М. Герасимова, «Ленин — вождь» Н. А. Андреева, «Ленин провозглашает Советскую власть» В. А. Серова, «Октябрьский ветер» М. М. Девятова, графические серии Н. Н. Жукова, П. В. Васильева, скульптуры М. Г. Манизера, Н. В. Томского, В. Б. Пинчука, М. К. Аникушина. Нет, пожалуй, ни одного крупного советского художника, который не прикоснулся бы так или иначе к этой великой теме. Неиссякаемый интерес к ней объясняется тем, что Ленин как социально-историческое и человеческое явление колоссален и неисчерпаем для художественного познания. Гениальнейший из людей, он небывало велик громадностью осуществленного им революционного дела, изменившего ход истории и положившего начало самому

радикальному освобождению человечества. Это — явление всемирного значения в развитии гуманизма и общества. В гигантской личности Ленина с наибольшей полнотой воплотились неукротимый дух и революционность русского народа и партии коммунистов. Слова, сказанные им о партии, непосредственно относятся к нему самому: «[...] в ней мы видим ум, честь и совесть нашей эпохи» (7, 34, 93). Ленин явился живым воплощением коммунистического идеала, в Ленине — высшая мера человеческого величия, всесторонность и совершенство, до которых поднялся род людской в своем историческом развитии.

Советское изобразительное искусство прошло сложный и плодотворный путь. Художники и сегодня, используя накопленный опыт образного освоения социалистической действительности, воспевают человека труда, обновляемую землю Родины, социалистические свершения в истории. Они отражают качественные преобразования самой природы человека, способы его бытия, показывают людей, которых новая действительность порождает и возносит на большую высоту мысли, чувства и действия, сплачивает в общность человечнейших людей нового склада, которые как никто и никогда делают столь много для всего человечества, мира и социального прогресса. В них и через них раскрывается подлинный масштаб всего нашего исторического дела, глобальный характер социалистической истории. «Именно советский человек,— верно отмечает Ч. Айтматов,— стал олицетворением лучших человеческих качеств, именно в таких условиях гуманизм обогащается новым содержанием» (цит. по: 59, 340).

В последние годы в живописи складывается плодотворная тенденция самого пристального внимания к внутреннему миру человека и целомудренного его показа в духе творчества мастеров Высокого Возрождения и других эпох, близких нашему времени по своим гуманистическим устремлениям. Обращение к художественным приемам великого искусства прошлого плодотворно, потому что этого требует задача целостного, всестороннего и углубленного показа человека в труде, в отношении к другим лю-

дям, к истории и ко всему миру. Для решения данной задачи не годятся ни описательность, ни этюдность, ни фрагментарность изображения, не говоря уже о всевозможных фокусах модернизма. Необходим мощный комплекс великих изобразительных средств, выработанных и накопленных всем художественным развитием человечества и прежде всего реализмом в его наивысших достижениях. Следовать этим приемам не значит слепо подражать им, а значит — включать их в новую систему художественного мышления, что и делают многие художники.

Успехи, достигнутые советским изобразительным искусством, являются результатом правдивого познания мира и высоких гуманистических позиций, принципов партийности и народности в творчестве. При всех трудностях и противоречиях оно неуклонно, вплоть до наших дней, продвигалось вперед, доказывая на собственном опыте неисчерпаемые возможности, жизнеспособность и художественную силу метода социалистического реализма. Все, что было отступлением от этого метода, не выдержало испытания временем. В сокровищнице советской живописи, скульптуры и графики остались лишь правда и красота — эти яркие образные свидетельства о новой эпохе и новом человеке.

Эстетическая сила реализма непреходяща. На этом творческом пути были одержаны в XX веке все самые большие художественные победы, с которыми ничто не может сравниться. Именно реализм в искусстве ответил на коренные социально-эстетические потребности времени, художественно выразил нашу эпоху в самых глубоких ее проявлениях и устремлениях, явился по-своему действенной силой борьбы за мир, демократию, социальный прогресс и гуманизм.

Чрезвычайно важно с исторической точки зрения то обстоятельство, что в обстановке всеобщего буржуазного художественного распада советское изобразительное искусство сохранило реалистический метод творчества и оплодотворило его новым содержанием огромного поэтического величия. Оно не дало сбить себя на путь модернизма, сохранило и умножило мировую реалистическую традицию.

Это обстоятельство исключительно важно для художественного развития всего человечества.

Не только живопись, скульптура и графика, но и все советское искусство, которому присущи те же творческие принципы, является огромной преобразующей силой исторического процесса, средством идейно-эстетического воспитания, служения идеям и делу гуманизма. Советское искусство есть истинно учебник мужества, доброты и оптимизма. Оно, говорится в Программе КПСС, воплощает «гуманизм нового мира», составляет «источник радости и вдохновения для миллионов людей» (19, 130, 131).

Советское искусство является неотразимой притягательной силой и для всего прогрессивного человечества. Оно давало и дает истинный критерий для понимания человека и смысла его жизни, вселяет в людей, живущих на Земле, сознание, что они не одиноки в великой борьбе за свое освобождение и обновление мира в целом, показывает им образы людей, обладающих физическим и нравственным здоровьем, людей деятельных и прекрасных, а также раскрывает секрет человеческого счастья и пути его достижения. Сбылось, таким образом, предсказание В. Г. Белинского, который верил, что России в середине XX века суждено стоять во главе цивилизованного мира, давать законы искусству и науке и принимать дань благоговейного уважения от всего просвещенного человечества.

Коммунистическая партия высоко оценивает достижения советского искусства как драгоценного национального достояния. Идет живительный процесс обогащения искусства знанием жизни и дальнейшего приобщения многомиллионных масс трудящихся к ценностям культуры, искусство все более активно участвует в идейно-политическом, нравственном и эстетическом воспитании советских людей, формировании их духовных запросов. Повышение роли искусства в жизни общества обусловлено сегодня задачами коммунистического строительства в нашей стране и целями все более расширяющейся идеологической борьбы в современном мире, которая принимает самые острые психологические формы. Советское искусство находится

на переднем крае этой борьбы. XXVI съезд КПСС отметил, что в настоящее время «в советском искусстве поднимается новая приливная волна», во всех республиках появилось немало талантливых произведений различных видов художественного творчества. В них «читатели, зрители находят созвучие собственным мыслям и переживаниям, видят воплощение лучших черт советского народа»...*

Формируя человека как творческую силу, советское искусство раскрывает революционные потенции человечества в восхождении к новым рубежам истории. Самый характер нашей общественно-исторической практики и задачи воспитания совершенного и прекрасного человека определяют дальнейшее развитие искусства, а также небывалое возвышение его гуманистического смысла и роли. Подготавливается, таким образом, величайший расцвет искусства при коммунизме, совпадающий с расцветом человеческой личности, то есть с полным торжеством гуманизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., 1956.
2. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2-е. Т. 1—46. М., 1955—1969.
3. Архив Маркса и Энгельса. Т. 1—10. М., 1933—1941.
4. Из неопубликованных рукописей К. Маркса. — Большевик, 1939, № 11-12.
5. Воспоминания о Марксе и Энгельсе. М., 1956.
6. К. Маркс. Заметки по поводу книги Джемса Милля. — Вопросы философии, 1966, № 2.
7. В. И. Ленин. Полн. собр. соч. Т. 1—55. М., 1958—1965.
8. В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1969.
9. Ленин и культура. Хроника событий. Дооктябрьский период. М., 1976.
10. Ленин и культурная революция. Хроника событий (1917—1923 гг.). М., 1972.
11. В. И. Ленин и изобразительное искусство. М., 1977.
12. В. И. Ленин и А. В. Луначарский. Переписка, доклады, документы. Литературное наследство. Т. 80. М., 1971.
13. Л. И. Брежнев. Пятьдесят лет великих побед социализма. М., 1967.
14. Л. И. Брежнев. Великий Октябрь и прогресс человечества. М., 1977.
15. Л. И. Брежнев. О проекте Конституции (Основного Закона) Союза Советских Социалистических Республик и итогах его всенародного обсуждения. М., 1977.
16. Директивы ВКП(б) и постановления Советского правительства о народном образовании. М., 1947.
17. КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Ч. 1—4. М., 1953—1960.
18. О партийной советской печати. Сборник документов. М., 1954.
19. Программа Коммунистической партии Советского Союза. М., 1976.
20. Материалы XXIV съезда КПСС. М., 1971.
21. Материалы XXV съезда КПСС. М., 1976.
22. Конституция Союза Советских Социалистических Республик. М., 1978.
23. Л. Б. Альберти. Десять книг о зодчестве. М., 1935.

24. Б. Г. Ананьев. Человек как предмет познания. Л., 1968.
25. Античные мыслители об искусстве. М., 1938.
26. Н. Н. Арденс. Драматургия и театр А. С. Пушкина. М., 1939.
27. В. Ф. Асмус. Немецкая эстетика XVIII века. М., 1963.
28. Ассоциация художников революционной России. М., 1973.
29. В. Г. Афанасьев. Человек в управлении обществом. М., 1977.
30. И. Байер. Художники и социализм. М., 1966.
31. Е. Я. Басин. Семантическая философия искусства (Критический анализ). М., 1973.
32. С. С. Батенин. Человек в его истории. Л., 1976.
33. В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. Т. 1—13. М., 1953—1959.
34. В. Г. Белинский. Собр. соч. в 3-х т. М., 1948.
35. В. Г. Белинский. Избранные философские сочинения в 2-х т. Т. 2. М., 1948.
36. Д. Бернал. Наука в истории общества. М., 1956.
37. И. Бехер. В защиту поэзии. М., 1959.
38. А. Боннар. Греческая цивилизация. Т. 1. М., 1958.
39. Н. Бор. Атомная физика и человеческое познание. М., 1961.
40. Борьба за прогрессивное реалистическое искусство в зарубежных странах. М., 1975.
41. М. Браунштвиг. Искусство и дитя. Спб., 1908.
42. Буржуазная эстетика сегодня. М., 1970.
43. В. В. Ванслов. Всестороннее развитие личности и виды искусства. М., 1963.
44. Г. Н. Волков. Эра роботов или эра человека? М., 1965.
45. Г. Н. Волков. Человек и научно-техническая революция. М., 1972.
46. А. Ган. Конструктивизм. Тверь. 1922.
47. Гармонический человек. М., 1965.
48. Г. Гегель. Сочинения. Т. 1—14. М.—Л., 1929—1959.
49. Г. Гегель. Феноменология духа. Спб., 1913.
50. Г. Гегель. Работы разных лет в 2-х т. Т. 1. М., 1971.
51. Герцен об искусстве. М., 1954.
52. Н. В. Гоголь. Собр. соч. в 6-ти т. Т. 6. М., 1976.
53. С. С. Гольдентрихт. О природе эстетического творчества. М., 1977.
54. А. М. Горький. Собр. соч. в 30-ти т. М., 1949—1955.

55. А. М. Горький. История русской литературы. Т. 1. М., 1939.
56. М. Горький. О литературе. М., 1937.
57. Горький и наука. М., 1964.
58. Б. Т. Григорьян. Философия о сущности человека. М., 1973.
59. Гуманизм и современная литература. М., 1963.
60. А. Дейнека. Жизнь, искусство, время. Л., 1974.
61. Л. Ф. Денисова. О теории онтологизации искусства.— Эстетика и пути творчества. М., 1977.
62. В. Днепров. Проблемы реализма. Л., 1961.
63. Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30-ти т. М., 1972.
64. В. М. Зименко. Гуманизм искусства. Л., 1971.
65. История русского искусства. Т. 1—13. М., 1957—1974.
66. История философии. Т. 3. М., 1943.
67. М. С. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Ч. 2. Л., 1964.
68. М. С. Каган. Морфология искусства. Л., 1972.
69. М. С. Каган. Человеческая деятельность. М., 1974.
70. М. С. Каган. О путях исследования специфики искусства.— Вопросы эстетики. Вып. 3. М., 1960.
71. А. П. Казаков. Теория прогресса в русской социологии конца XIX века. Л., 1969.
72. Д. П. Кайдалов. Закон перемены труда и всестороннее развитие человека. М., 1968.
73. К. Кантор. Красота и польза. М., 1967.
74. Д. Н. Кардовский. Об искусстве. М., 1960.
75. В. О. Ключевский. Соч. в 8-ми т. Т. 8. М., 1959.
76. И. С. Кон. Социология личности. М., 1967.
77. Концепция человека в эстетике социалистического реализма. М., 1977.
78. М. Я. Корнеев. Проблемы социальной типологии личности. Л., 1971.
79. О. Корню. К. Маркс и Ф. Энгельс. Жизнь и деятельность. Т. 1, 2. М., 1959—1961.
80. Ленинская теория отражения и современность. София, 1969.
81. Леонардо да Винчи. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентийского. М., 1934.
82. Г. Лессинг. Гамбургская драматургия. М.—Л., 1936.
83. Литературное наследство. Т. 65, 70, 77. М., 1958—1965.
84. М. Лифшиц, Л. Рейнгардт. Кризис безобразия. От кубизма к поп-арту. М., 1968.

85. Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. М., 1970.
86. А. Ф. Лосев. История античной эстетики. М., 1963.
87. Ю. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970.
88. А. Н. Лук. О чувстве юмора и остроумии. М., 1968.
89. А. В. Луначарский. Русская литература. М., 1947.
90. А. В. Луначарский. Статьи о литературе. М., 1957.
91. А. В. Луначарский. В мире музыки. Статьи и речи. М., 1958.
92. А. В. Луначарский. В. И. Ленин и народное образование. М., 1960.
93. Д. Льюис. Человек и эволюция. М., 1964.
94. А. С. Макаренко. Соч. в 7-ми т. Т. 5. М., 1958.
95. Мастера искусства об искусстве. Т. 1—7. М., 1966—1970.
96. Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки. М., 1951.
97. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., 1973.
98. А. Моруа. Флеминг. М., 1964.
99. А. Г. Мысливченко. Человек как предмет философского познания. М., 1972.
100. А. Натев. Искусство и общество. М., 1966.
101. М. Ф. Овсянников. Маркс, Энгельс, Ленин об искусстве. М., 1965.
102. М. Ф. Овсянников. Искусство и капитализм. М., 1979.
103. Т. И. Ойзерман. Формирование философии марксизма. М., 1962.
104. О современной буржуазной эстетике. М., 1963.
105. И. П. Павлов. Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности животных. М., 1975.
106. Партийная пропаганда и современность. М., 1967.
107. Б. Д. Парыгин. Социальная психология как наука. М., 1965.
108. М. И. Петросян. Гуманизм. М., 1964.
109. В. Пискунов, И. Гей. Мир, человек, искусство. М., 1965.
110. Г. В. Плеханов. Соч. Т. 1—24. Т. 14. М., 1923—1927.
111. Г. В. Плеханов. Избранные философские произведения в 5-ти т. М., 1956—1958.
112. Г. В. Плеханов. Искусство и литература. М., 1948.
113. С. И. Попов. Социализм и гуманизм. М., 1974.

114. Б. Ф. Поршнев. Социальная психология и история. М., 1966.
115. Проблема человека в современной философии. М., 1969.
116. Проблемы гуманизма в марксистско-ленинской философии. М., 1976.
117. Против современного абстракционизма и формализма. М., 1964.
118. Л. Резников. Гносеологические вопросы семиотики. Л., 1965.
119. Ж. Ренуар. Огюст Ренуар. М., 1970.
120. А. Самохвалов. Мой творческий путь. Л., 1977.
121. Ю. Н. Семенов. Прогресс и социальная философия современной буржуазии. М., 1965.
122. Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. М., 1962.
123. Г. Л. Смирнов. Советский человек. М., 1971.
124. Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. Л.— М., 1935.
125. Современная книга по эстетике. М., 1957.
126. Современные проблемы реализма и модернизма. М., 1965.
127. Социалистическая революция и искусство. М., 1977.
128. Л. Н. Столович. Предмет эстетики. М., 1961.
129. Л. Н. Столович. Природа эстетической ценности. М., 1972.
130. П. К. Суздалев. Вера Мухина. М., 1971.
131. В. А. Сухомлинский. Рождение гражданина. М., 1971.
132. Л. Сэв. Марксизм и теория личности. М., 1972.
133. И. Тэн. Философия искусства. М., 1933.
134. А. Н. Толстой. Полн. собр. соч. в 15-ти т. Т. 15. М., 1953.
135. Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 1—90. М.— Л., 1928—1958.
136. В. П. Тугаринов. Личность и общество. М., 1965.
137. В. П. Тугаринов. Философия сознания. М., 1971.
138. К. Д. Ушинский. Соч. Т. 9. М., 1950.
139. Л. Фейербах. Избр. философские произведения в 2-х т. М., 1955.
140. Феликс Дзержинский. М., 1958.
141. Философская энциклопедия в 5-ти т. Т. 2. М., 1962.
142. Формирование человека коммунизма. г. Куйбышев, 1970.
143. У. Фостер. Закат мирового капитализма. М., 1951.
144. И. Т. Фролов. Прогресс науки и будущее человека. М., 1975.

145. В. Холличер. Природа в научной картине мира. М., 1966.
146. В. Холличер. Человек в научной картине мира. М., 1971.
147. М. Б. Храпченко. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1976.
148. М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1977.
149. Э. Хемингуэй. Избр. произведения. Т. 1. М., 1949.
150. Человек в социалистическом и буржуазном обществе. М., 1966.
151. Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. Т. 2. М., 1959.
152. Н. Г. Чернышевский. Избр. философские сочинения. Т. 1, 2. М., 1950.
153. И. Х. Шиллер. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 2, 6. М.—Л., 1950.
154. И. П. Эккерман. Разговоры с Гете в последние годы жизни. М.—Л., 1934.
155. В. А. Ядов. О различных подходах в концепции личности.— В кн.: Личность и массовые коммуникации. Вып. 3. Тарту, 1969.
156. Т. Ярошевский. Личность и общество. М., 1973.
157. Вестник московского университета. Философия. 1977, № 1.
158. Вопросы философии.
159. Декоративное искусство СССР.
160. Звезда.
161. Знамя.
162. Иностранная литература.
163. Искусство.
164. Коммунист.
165. Новый мир.
166. Октябрь.
167. Творчество.
168. Философские науки.
169. Художник.
170. Человек и закон.

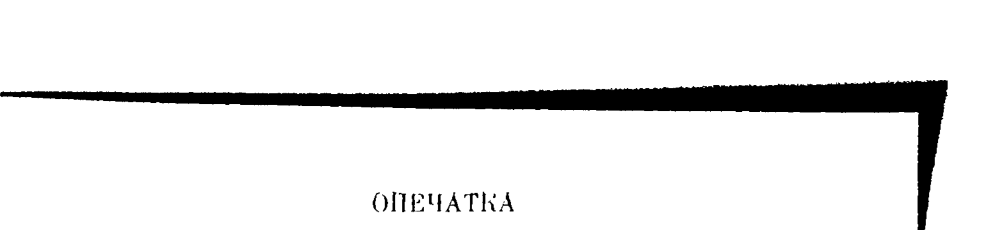
К. С. Петров-Водкин. Смерть комиссара. 1928
А. А. Дейнека. Оборона Петрограда. 1927
Е. Е. Моисеенко. Красные пришли. 1961
А. П. и С. П. Ткачевы. Между боями. 1957—1959
Б. В. Иогансон. Допрос коммунистов. 1933
Б. В. Иогансон. Рабфак идет. 1928
А. М. Герасимов. Ленин на трибуне. 1930
Г. М. Коржев. Интернационал. 1958
И. Д. Шадр. Сеятель. 1922
В. И. Мухина. Рабочий и колхозница. 1937
М. В. Нестеров. Портрет хирурга С. С. Юдина. 1935
М. В. Нестеров. Портрет В. И. Мухиной. 1940
М. В. Нестеров. Портрет академика И. П. Павлова. 1935
С. В. Малютин. Портрет Д. А. Фурманова. 1922
Г. Г. Ряжский. Делегатка. 1927
А. Н. Самохвалов. Девушка в футболке. 1932
С. В. Герасимов. Колхозный сторож. 1933
А. А. Пластов. Ужин трактористов. 1951
И. М. Тоидзе. Родина-мать зовет! 1941
В. И. Мухина. Партизанка. 1942
М. К. Аникушин. Памятник героическим защитникам Ленинграда. 1975. Фрагмент
М. К. Аникушин. Памятник героическим защитникам Ленинграда. 1975. Фрагмент
Г. Иокубонис. Мать. Памятник жертвам фашизма в Пирчюписе. 1960
Е. В. Вучетич. Статуя воина-освободителя в памятнике-ансамбле воинам Советской Армии, павшим в боях с фашизмом. Берлин. 1946—1949
Б. И. Пророков. Мать. Из серии «Это не должно повториться». 1958—1959
А. А. Мыльников. Прощание. 1975
К. С. Петров-Водкин. Петроград. 1918 год. 1920
А. А. Дейнека. Мать. 1932
В. И. Иванов. Полдник. 1967

ОГЛАВЛЕНИЕ

Иван Федорович Смольянинов
СУЩНОСТЬ ЧЕЛОВЕКА И ГУМАНИЗМ ИСКУССТВА

Редактор С. Н. Левандовский
Оформление В. Т. Левченко
Худож.-техн. редактор Ю. Э. Фрейдлина
Корректор Т. И. Виноградова

Сдано в набор 12.10.81. Подписано в печать 11.05.83. М-31981. Формат 84 x 100 1/32. Печать высокая. Бумага типографская и мелованная. Гарнитура обыкновенная. Печ. л. 14. Усл.-печ. л. 21,645. Уч.-изд. л. 21,360. Тираж 5000. Изд. № 618576. Зак. 878. Цена 1 р. 80 к. Издательство «Художник РСФСР», 195027, Ленинград, Большеохтинский пр., 6, корпус 2. Изокомбинат «Художник РСФСР» Росглавполиграфпрома Госкомитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, Промышленная, 40.



ОПЕЧАТКА

Стр.	Следует читать
стр. 114 18-я строка снизу	*кажется* человеку, что его цели вне мира взяты, от